



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

MAU-RJ, ABRIL DE 1967: A EXPOSIÇÃO “NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA”, SUAS RAÍZES E SEUS ECOS

Benefícios para usuários registrados:

- 1.Sem marca d'água nos documentos output.
- 2.Sem limite de páginas em arquivos PDF.
- 3.É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Victor Lisboa Gorgulho

Rio de Janeiro/RJ
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO**

MAM-RJ, ABRIL DE 1967: A EXPOSIÇÃO “NOVA OBJETIVIDADE
BRASILEIRA”, SUAS RAÍZES E SEUS ECOS

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Victor Lisboa Gorgulho

Remover a marca d'água agora

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Orientador: Profº Drº Fernando Gerheim

**MAM-RJ, ABRIL DE 1967: A EXPOSIÇÃO “NOVA OBJETIVIDADE
BRASILEIRA”, SUAS RAÍZES E SEUS ECOS**

Victor Lisboa Gorgulho

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

Aprovado por

Prof.º. Dr.º. Fernando Gerheim

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

- 1.Sem marca d'água nos documentos output.
- 2.Sem limite de páginas em arquivos PDF.
- 3.É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Aprovada em:
Grau:

Rio de Janeiro/RJ
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

GORGULHO, Victor Lisboa.

MAM-RJ, abril de 1967: a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, suas raízes e seus ecos. Rio de Janeiro, 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) –

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Fernando Gerheim

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

- 1.Sem marca d'água nos documentos output.
- 2.Sem limite de páginas em arquivos PDF.
- 3.É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

GORGULHO, Victor Lisboa. **MAM-RJ, abril de 1967: a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, suas raízes e seus ecos.** Orientador: Profº Drº. Fernando Gerheim. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho procura recuperar a memória acerca da exposição de artes plásticas “Nova Objetividade Brasileira”, acontecida em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Organizada pelo artista Hélio Oiticica, a exposição ocupa um lugar de importância na história da arte brasileira por funcionar como um balanço das correntes de vanguarda então presentes na arte do país. Para aprofundar-se nas raízes da exposição, são analisados desde o cenário cultural brasileiro da década de 50 e 60, com os movimentos concreto, neoconcreto, as exposições “Opinião” e o trabalho

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

individual de artistas como Oiticica e Lygia Clark. Em relação aos ecos gerados posteriormente, pela mostra, são de análises necessárias, também realizadas neste estudo, o movimento tropicalista, o cenário de vanguarda da arte brasileira na década de

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.

2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.

3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

opera a exposição em artistas que iniciaram suas pesquisas artísticas na década de 90.

Remover a marca d'água agora

Palavras-chave: história, arte, brasileira, Nova Objetividade Brasileira, Hélio Oiticica, artes plásticas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos mais próximos dos meus amigos, a minha família e aos professores da Escola de Comunicação que contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho. Em especial, fica um “muito obrigado” aos professores Fernando Gerheim, Guiomar Ramos, Katia Maciel, Consuelo Lins, André Parente e Fernando Fragozo por estimularem, dentro do curso de Comunicação, a presença da arte, em suas mais diferentes formas e apresentações. Um obrigado especial ao meu orientador, o Professor Fernando Gerheim, cujas observações, dicas e esclarecimentos foram de importância ímpar para a confecção deste estudo.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

- 1.Sem marca d'água nos documentos output.
- 2.Sem limite de páginas em arquivos PDF.
- 3.É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. OS ANOS 50/60: TENDÊNCIAS, ARTICULAÇÕES E FRENTES DE AÇÃO NO CAMPO CULTURAL BRASILEIRO.....	13
2.1 PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO.....	13
2.2. CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO.....	17
2.3. 1960-1964: ECOS NEOCONCRETOS NA OBRA DE HÉLIO OITICICA E LYGIA CLARK.....	22
2.4. 1965-1966: AS EXPOSIÇÕES “OPINIÃO”, NO MAM-RJ.....	24
3. A EXPOSIÇÃO “NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA”	29
3.1. A “DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS BÁSICOS DE VANGUARDA”	29
3.2. DA ABERTURA DA MOSTRA.....	32
3.3. O “ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE”	34
4. ECOS, DESDOBRAMENTOS E INFLUÊNCIAS EXERCIDAS PELA EXPOSIÇÃO.....	42
4.1. “TROPICÁLIA” E TROPICALISMO.....	42
4.2. OS ANOS 70 E O CENÁRIO DE VANGUARDA NA ARTE BRASILEIRA.....	46
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

- 1.Sem marca d'água nos documentos output.
- 2.Sem limite de páginas em arquivos PDF.
- 3.É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

1. INTRODUÇÃO

Seria consensual afirmar, hoje, que as décadas de 60 e 70 reúnem alguns dos movimentos, artistas e obras mais experimentais e radicais de toda a história da arte brasileira. Seja nas artes plásticas (como é o caso deste estudo), no cinema, no teatro, na música e nas demais manifestações artísticas, a arte brasileira talvez nunca tenha se mostrado tão prolífica - no que abrange propostas, questionamentos, reformulações e rupturas - como foi neste período. Nas artes plásticas, vertente em que este estudo se encaixa de maneira mais precisa, sob uma perspectiva temática, foram inúmeras as questões que rodearam a arte deste país. Desde a passagem do Modernismo às primeiras tentativas de instauração de um “Projeto Construtivo Brasileiro” (a ser melhor destrinchando mais à frente, neste trabalho) com o Concretismo paulista, nota-se, neste período histórico da história da arte brasileira, uma impressionante amplitude de formulações, agrupamentos e diálogos dentro do cenário cultural nacional. Mais tarde, passando pela dissidência neoconcreta carioca, ainda calcada na ideia da criação de um ambiente construtivo dentro da arte brasileira - ainda que se opondo e revendo alguns pontos propostos pelos pioneiros paulistas - a arte de então passa um por de seus momentos mais efervescentes.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

O objetivo geral deste estudo está em organizar e mapear as escassas informações que existem acerca da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, realizada em abril de 1967, nos

- Benefícios para usuários registrados:
1. Sem marca d'água nos documentos output.
 2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
 3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Antônio Dias e Rubens Gerchman - se propôs a ser, em sua realização, um verdadeiro balanço das correntes de vanguarda que estariam despontando dentro da arte brasileira, naquele momento. Dentre paulistas concretos, cariocas neoconcretos, artistas não identificados com nenhum dos dois movimentos, outros ligados a questões e experimentações individuais, e ainda outros com questões tão próprias a ponto de se tornarem verdadeiros símbolos icônicos (viria a ser o caso de Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo), todos conviviam dentro do pano de fundo proposto por Oiticica, dentro dos domínios institucionais do MAM-RJ, durante a realização da exposição.

Em uma época em que a arte costumava frequentemente ser acompanhada por manifestos, ensaios e demais escritos, é nas palavras de críticos de arte como Frederico Moraes, Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar em que se encontram algumas das principais fontes para se entender, cronológica e semânticamente, a arte realizada naquele período. É também nos escritos dos próprios artistas, notavelmente naqueles assinados por Hélio Oiticica, que se compreende a maior

parte das questões levantadas não só pela “Nova Objetividade Brasileira”, como por outras exposições realizadas à época, como por exemplo as exposições “Opinião”, organizadas também no MAM-RJ, nos anos de 1965 e 1966, antecedendo a organização da “Nova Objetividade”. É, portanto, parte do objetivo deste trabalho voltar seu foco para o período específico em que a determinada exposição aconteceu, no ano de 1967, sem deixar de introduzir um breve painel do cenário cultural brasileiro nas décadas de 50 e 60, antes da exposição, e sem esquecer os anos logo após a realização desta, marcados pelo arrochamento do regime militar que então governava o país.

Três fontes apresentaram-se indispensáveis para a realização deste estudo. Primeiro, o livro “Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro”, do crítico de arte Frederico Moraes, por sua extensa e louvável catalogação e organização de cada exposição de arte ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, dentre os anos de 1816 e 1994. Foi através do estudo de Moraes, por exemplo, que se

tornou possível angariar informações precisas acerca de exposições como “Opinião”, realizada

em 1965 e 1966, a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, em 1967, “Gullar e Bóas”, em 1969, além das exposições individuais de artistas como Oiticica e Clark, tanto ao longo das décadas de 60 e 70 quanto mais tarde, na década de 80, quando um novo olhar é voltado para o

Benefícios para usuários registrados

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

alguns dos mais relevantes textos e manifestos que ampararam as mais diversas frentes de criação e proposição artísticas, dentro da arte brasileira, por todas estas décadas. É o livro de Glória que serve de fonte para que este trabalho consiga retornar aos postulados concretistas e neoconcretistas, por exemplo, além da considerável relevância que a obra empresta ao trabalho realizado por críticos da arte brasileira, dentre eles nomes como o de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Mário Barata e Frederico Moraes. A terceira e indispensável fonte para a articulação das ideias presentes nesta tese reside nos escritos deixados por Hélio Oiticica, hoje presentes em diversas publicações diferentes. Aprofundar-se nos escritos e nas divagações de um artista da complexidade e magnitude de Oiticica facilita a compreensão das diversas correntes, movimentos e formas de ação encontradas pelos artistas de vanguarda das décadas de 60 e 70 para agir, dentro do cenário artístico da época. É especialmente importante ressaltar o papel de dois textos que guiam, de uma maneira geral, o estudo sobre a “Nova Objetividade Brasileira”. Primeiro, o manifesto “Declaração de princípios básicos da vanguarda”, assinado por mais de uma dezena de

pesquisadora Glória Ferreira, foi possível extrair

Remover a marca d'água agora

artistas (dentre eles Oiticica e Clark), publicado no mês de janeiro de 1967, apenas três meses antes da abertura da exposição. Junto da “Declaração”, uma análise destrinchada dos tópicos e discussões levantadas pelo “Esquema geral da Nova Objetividade” (texto redigido por Hélio Oiticica, presente no catálogo da mostra, que clarifica os principais intuitos da exposição) se faz altamente necessária para compreender-se todas as questões por trás da organização da mostra.

No capítulo “Os anos 50/60: tendências, articulações e frentes de ação no campo cultural brasileiro”, são observados os diversos cenários que dominam a arte brasileira nestas duas décadas. É jogado, a princípio, o foco sobre o movimento concreto paulista, tanto em sua corrente poética (composta pelo Grupo Noigandres, com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari) quanto em sua corrente pictórica-visual (com os pintores Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto, dentre outros), para que se entenda a tentativa de instauração, naquele momento histórico, de um período construtivista dentro da arte brasileira. Logo após a breve análise do

movimento concreto, o trabalho se debruça sobre as propostas e questionamentos do grupo

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

decidido, a qual se propõe a analisar, especificamente, os passos dados por Hélio Oiticica (ligado aos neoconcretos) chegará, em 1967, a formular aquele que seria “um estado típico de vanguarda da

Benefícios para usuários registrados: 1. Sem marca d'água nos documentos output. 2. Sem limite de páginas em arquivos PDF. 3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Logo após passar a

Remover a marca d'água agora

1964, naquele que seria o período pós-Neoconcretismo, de fundamental revisão para a percepção das investigações e experimentos dentro do corpo da obra de ambos os artistas. Mais tarde, em 1965 e 1966, faz-se necessária a passagem pelas duas edições da exposição “Opinião”, organizada pelos colecionadores de arte Jean Boghici e Ceres Franco, também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em “Opinião”, há um crescente tom político e questionador que passa a tomar as obras de arte, como bem assinala Ferreira Gullar, em texto de 1965 para a *Revista Civilização Brasileira*: “De fato essa exposição revela que algo novo se pronuncia no próprio título da mostra: os pintores voltam a opinar. Isto é fundamental”. A primeira edição da mostra contaria, inclusive, com um dos episódios mais peculiares e memoráveis da história da arte brasileira: seria na abertura de “Opinião ’65” que Hélio Oiticica chegaria ao MAM-RJ junto de dezenas de integrantes da escola de samba Mangueira, trajando suas capas “Parangolés”, causando uma polêmica reação por parte da instituição, que chegou a impedir a entrada do grupo

em seu espaço de exibição. Oiticica, revoltado com a postura do museu, não economizou em suas palavras: “Isto é racismo”, disse, como lembra Frederico Moraes em sua “Cronologia”.

No capítulo seguinte, “A exposição “Nova Objetividade Brasileira”, o foco é voltado, claro, para a exposição em si. Neste momento do trabalho, a análise debruça-se toda sobre a realização da mostra, em uma tentativa de recuperar alguns dados e fatos acerca da exposição que aparecem presentes em publicações diversas, de maneira pouco organizada - o pesquisador Carlos Basualdo, por exemplo, em “Tropicália: uma revolução na cultura brasileira”, é responsável por nomear a autoria de algumas das obras que estavam presentes na mostra. Além da tentativa de recuperação destes dados acerca do evento, há uma análise dos dois textos que guiam ideologicamente a “Nova Objetividade Brasileira”: tanto a “Declaração de princípios básicos da vanguarda”, publicada em janeiro de 1967, quanto o “Esquema geral da Nova Objetividade”, publicado em abril do mesmo ano, no próprio catálogo da mostra. É através do estudo e da

análise destes dois textos que se torna possível investigar as vontades, razões e questões

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Em “Ecos, desdobramentos e influências exercidas pela exposição”, o estudo posiciona seus esforços para a percepção daqueles que teriam sido os efeitos posteriores causados pela realização da “Nova Objetividade Brasileira”. Assim como será discutido mais a frente, é de extrema importância ressaltar o fato de que, no ano seguinte a realização da mostra, há a instauração do AI-5 (Ato Institucional de número 5) que arrocharia e limitaria ainda mais a censura e as liberdades individuais da sociedade brasileira, dentro do regime military então vigente. Seria o AI-5, sem dúvida, o responsável por conseguir abafar - pelo menos de maneira mais imediata - os principais ecos gerados pela mostra, naquele momento histórico. Seria só na década de 80, por exemplo, que a obra e os escritos de Hélio Oiticica seriam novamente organizados e exibidos institucionalmente, no Brasil, após um longo hiato causado pela ditadura militar. Em primeira instância, neste capítulo, se faz importante destacar o papel da obra exposta por H.O. na exposição, a instalação “Tropicália”, que viria a dar nome e a servir como pontapé inicial para todo o movimento tropicalista (tanto o movimento musical quanto em outras frentes

artísticas, naquele momento histórico que convém-se nomear de “Tropicália”). Além disso, é realizado, neste ponto do trabalho, uma revisão acerca das empreitadas internacionais que Hélio Oiticica e Lygia Clark assumiram, em suas carreiras. Com uma crescente atmosfera de repressão e censura dominando a arte brasileira deste período, H.O. e Clark partem para viagens internacionais, em um momento em que o corpo da obra de ambos passa a chamar atenção do circuito europeu e norte-americano da arte. É o crítico de arte inglês Guy Brett, por exemplo, quem exalta os diversos experimentos artísticos da dupla, acabando por emprestar ampla visibilidade para a obra de Hélio e Lygia, neste momento histórico. Por fim, são ressaltados os ecos mais tardios gerados pela “Nova Objetividade Brasileira”, quando este estudo passa a limpo a influência que toda a geração dos anos 60/70 causará sobre artistas brasileiros e estrangeiros que começam a desenvolver suas pesquisas e linguagens a partir dos anos 90.

De uma maneira geral, o intuito deste trabalho reside, primeiramente, em recuperar a memória acerca de uma das mais notáveis exposições já realizadas dentro da história da arte brasileira. Levando em conta a vida de uma artista nascida e que se desenvolveu no exílio e escritos da época, além dos efeitos que a repressão militar causou em alguns destes trabalhos, deixando-os longe dos olhos do público brasileiro por anos a fio, torna-se de considerável

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados: retorno ao ano de 1967 para que se compreendam as raízes e os ecos de

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

2. OS ANOS 50/60: TENDÊNCIAS, ARTICULAÇÕES E FRENTES DE AÇÃO NO CAMPO CULTURAL BRASILEIRO

2.1. Projeto Construtivo brasileiro

Para compreender com exatidão os ecos gerados pela exposição “Nova Objetividade Brasileira”, ocorrida durante o mês de abril do ano de 1967, nos salões principais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, é preciso fazer uma análise, ainda que breve, do cenário artístico-cultural das décadas de 50 e 60, no Brasil, de modo a examinar os caminhos que a história da arte brasileira trilhou até esta determinada exposição. Uma boa fonte para que se investigue as formas de ação e articulação na arte brasileira destas duas décadas é o livro “Eu, brasileiro, confesso meu pecado e minha culpa - Cultura marginal nos anos 60/70”, do pesquisador e historiador Frederico Coelho.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Não seria errado afirmar que as décadas de 50 e 60 foram marcadas por uma atividade cultural intensa, nos mais diversos campos artísticos. No teatro, por exemplo, realizaram influentes obras grupos como o Oficina, Arena e Opinião; no cinema, destaca-se a miríade de novidades e discussões estético-ideológicas trazidas pelo Cinema Novo e, um pouco mais tarde, pelo Cinema Marginal; na música, a MPB (música popular brasileira) aflorava, sendo amplamente divulgada especialmente por conta dos diversos festivais de música, transmitidos ao vivo pela TV, como o “Festival da Canção” e o “Festival da Record”; e, nas artes plásticas, destaca-se a ação, ainda na década de 50, do grupo concreto e da dissidência neoconcreta.

Em sua tese, Frederico Coelho destaca o Rio de Janeiro como a cidade pólo para a cultura nacional, ainda que São Paulo e Salvador também partilhassem deste peso cultural, nesta época. No campo das artes plásticas, é interessante notar, havia uma predominância de exposições

coletivas no lugar de individuais, acentuando o caráter coletivo que a arte, então, assumia. Dentre os movimentos artísticos, era comum acontecer uma intensa e engenhosa articulação entre diversas vozes, agentes culturais e vontades criativas. Para compreender-se as formas de ação e articulação artística nestas duas décadas, no Brasil, é preciso, sem dúvida, sublinhar o tom de diálogo com que as realizações culturais se davam.

Em “Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado”, Frederico Coelho reforça o argumento de que foi nestas duas décadas quando a arte brasileira mais viu seus diferentes campos e agentes culturais dialogarem e trocarem entre si. Frederico afirma:

Os movimentos, que demarcavam o cenário cultural brasileiro de ponta a ponta, estavam diretamente ligados a trajetórias individuais que, em determinado momento, confluíram seus interesses para um compromisso estético coletivo. Este processo permitiu uma situação de engajamento na qual obras individuais passavam a fazer parte de algo maior do que a autoria ou a autonomia de um criador. Suas obras não são somente parte de uma manifestação individual, mas fruto também de um compromisso e de uma responsabilidade diante da opção do artista em fazer parte de uma comunidade criativa, uma coletividade atuante no campo cultural. (2010, p. 48)

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

O autor destaca também, em sua obra, a presença de uma fortalecida imprensa como força colaboradora para amparar e estimular os diversos diálogos, proposições e questionamentos artísticos do cenário cultural brasileiro da época. Coelho empresta um considerável peso a veículos de imprensa como o *Jornal do Brasil* (com seu *Suplemento Dominical*, onde diversos manifestos artísticos foram publicados), o jornal *Diário de Notícias* (onde o crítico de arte

Frederico Moraes manteve uma coluna semanal por anos), o jornal *Correio da Manhã*, o jornal *O Estado de S. Paulo* (com seu *Suplemento Literário*) e a *Revista Civilização Brasileira*, dentre outros meios de comunicação, por funcionarem como mecanismos de articulação e incitação de diálogo dos demais membros do campo cultural brasileiro que então se formava. É no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, onde, por exemplo, Hélio Oiticica publica seu primeiro texto, em 1961, intitulado “Cor, tempo, estrutura” e onde, em um período de apenas dois anos, críticos como Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e José Guilherme Merquior escrevem onze textos sobre a obra do então emergente artista plástico carioca.

A partir destas breves análises feitas acima é possível traçar um panorama daquele que seria o campo cultural brasileiro de então, altamente marcado por articulações e frentes coletivas de ação, amparado por uma fortalecida imprensa e, é de extrema importância destacar, altamente influenciado pelo cenário político de então. Em meados da década de 50, podemos afirmar que

este “campo cultural brasileiro” - aqui, o termo é usado como uma espécie de corte analítico para entendermos este momento específico da cultura do país - era fortemente influenciado por um ideal nacional-desenvolvimentista, especialmente por conta do governo do presidente Juscelino Kubitschek, que inaugura a cidade de Brasília no último ano da década de 50. É com este pano de fundo político, por exemplo, que estabelecem-se movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo, nas artes plásticas.

Já entre os anos 1960-1964, os governos de Jânio Quadros e João Goulart continuam a pavimentar este ideal nacional-desenvolvimentista que, de certa forma, se propunha a modernizar a arte brasileira, colocando-a a par com as diversas tendências do cenário artístico nacional, nas mais diferentes frentes artísticas. No entanto, é preciso destrinchar, dentro deste cenário e deste período histórico, a ascensão de uma corrente de pensamento e ações que ficaria conhecida, mais tarde, como “arte engajada”.

Com a criação dos CPC's (Centro Popular de Cultura) dissemina-se pelo país a ideia de

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

uma arte política e “engajada” que, além de de certa maneira discutir este momento cultural brasileiro. Com uma ideia de revolução política através da “conscientização das massas”, o CPC instaurou um projeto de produção cultural para a arte brasileira de então que, principalmente nos

Benefícios para usuários registrados. Na época, no entanto, o CPC da UNE (União Nacional dos

Estudantes) - no Rio de Janeiro, o centro mais relevante seria o CPC da Faculdade Nacional de

Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro - conseguiu estabelecer um discurso

artístico que era, ao mesmo tempo, político e engajado. Em contrapartida, diversas correntes e

artistas iam contra as tendências do pensamento e da prática artística *cepecista*, julgando-as políticas apenas em seus discursos, mas não revolucionárias em suas formas. Dentro deste contexto cultural, travaram-se inúmeros embates, principalmente no campo da música e do cinema. Nas artes plásticas, movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo estabeleciam suas bases e ideias por conta própria, diferenciando-se destes ideias *cepecistas*, ainda que não fossem menos políticos ou revolucionários em suas criações artísticas.

Este embate entre diversas correntes e vozes artísticas atuantes de então (Glauber Rocha no Cinema Novo, Hélio Oiticica nas artes plásticas, dentre outros) *versus* o ideal de arte política e engajada do CPC é levado ao extremo com o golpe militar de 1964. É após a instauração da ditadura militar no Brasil que a ideia de uma arte política torna-se uma discussão ainda mais efervescente e múltipla, com diversas vozes e frentes povoando as discussões acerca do tema.

Remover a marca d'água agora

Fato é que a instauração do regime militar no país tornou ainda mais intensa a produção e articulação artística entre os diversos agentes culturais da época, nas mais diversas frentes artísticas - pelo menos até o ano de 1968, quando seria instaurado o AI-5, o Ato Institucional que apertaria ainda mais a censura e as liberdades individuais e coletivas, dentro da sociedade brasileira.

Também é interessante destacar, neste momento histórico, a forte presença de uma juventude altamente relevante para o cenário artístico nacional. Povoando o embate “engajados *versus* alienados”, estes jovens, na maior parte oriundos da classe média urbana e universitária, ajudavam a incitar, estreitar e articular os demais movimentos artísticos de então, deixando o cenário cultural ainda mais plural e movimentado.

Ainda neste mesmo contexto, é relevante posicionar Hélio Oiticica e Glauber Rocha como duas das figuras centrais deste campo cultural brasileiro. Cada um em seu campo artístico (Hélio

nas artes plásticas, Glauber no cinema), ambos funcionaram como verdadeiros catalisadores e

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

propositores de discussões, ambientes de produção cultural e de grupo, por “lançadores de ideias, agitadores culturais, provocadores intelectuais, artistas comerciais e ativistas políticos”, nas palavras de Frederico Coelho. As trajetórias de ambos, inclusive, encontram-se na confecção

para usuários registrados. Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Estudante de artes plásticas desde seus 14 anos (1951), o carioca Oiticica já frequentava, em sua adolescência, reuniões entre artistas e críticos de arte (com nomes como Lygia Clark e Mario Pedrosa envolvidos, por exemplo) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A partir de meados da década de 50, H.O. passa a integrar o Grupo Frente¹, liderado pelo pintor Ivan Serpa, grupo este que funcionaria como a principal semente das ideias que mais tarde desembocarão no Neoconcretismo e, ainda mais tarde, na “Nova Objetividade Brasileira”. É do Grupo Frente, por exemplo, que Hélio afirma ter retirado seu “pictóricopensar aconteduístico”, como afirma no texto “Cor, tempo, estrutura”, de 1960. Com seus “Metaesquemas”, “Bóides” e “Poemas-caixas”, H.O. já era um nome reconhecido nacional e internacionalmente em 1964, o que explica sua posição altamente privilegiada para articular diversas ideias no campo cultural

¹ Grupo de pintores criado em 1954 e extinto em 1956, liderado pelo artista Ivan Serpa.

brasileiro de então, principalmente nas artes plásticas. A pesquisadora e curadora francesa Catherine David, no ensaio “O grande labirinto”, afirma, sobre o artista:

Radical e libertário, poeta e teórico original, carioca e cósmico, provocador e polêmico, Oiticica terá vivido em sua obra, até os limites mais extremos, as promessas, paradoxos e os impasses do Brasil contemporâneo. Em um país “condenado ao moderno” e à permanente improvisação para sobreviver, ele terá sido, ao lado de Glauber Rocha, uma das maiores e mais exemplares figuras da cultura brasileira. (1997, p. 250)

2.2. Concretismo e Neoconcretismo

O processo de penetração das ideologias construtivas na arte brasileira está ligado, sem dúvida, ao desenvolvimento cultural da América Latina entre as décadas de 40 e 60. Um Projeto Construtivo brasileiro parecia funcionar perfeitamente às demandas da arte de então, que buscava afirmar-se diante do mundo, libertando-se das fortes heranças internacionais que sempre carregou, especialmente as europeias. De uma maneira mais ampla, seria correto afirmar que as ideologias construtivas conseguiram penetrar no campo cultural brasileiro por serem, de maneira concisa e organizada, talvez a única estratégia cultural que poderia fazer frente às ideias

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

É preciso retornar ao fim da década de 40 para dar início a uma breve análise sobre o movimento concreto brasileiro, concentrado, à princípio, em São Paulo. Eram dos postulados de artistas como Piet Mondrian², do movimento Neoplasticista³ e do grupo *De Stijl*⁴, que alguns artistas paulistas herdaram as primeiras ideias que iriam começar a pavimentar o caminho para a construção do movimento concreto. Do movimento De Stijl e particularmente de Mondrian, a arte concreta herdou algumas ideias críticas acerca da linguagem da pintura. Já da Bauhaus⁵, os artistas paulistas, nesta época, sugavam a ideia de uma “visão social” da arte, como afirma Ferreira Gullar, no texto “Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira”. Por volta do ano de

² Piet Mondrian foi um pintor neerlandês, criador do movimento Neoplasticismo e colaborador da revista *De Stijl*.

³ O movimento neoplasticista, capitaneado pelo pintor Piet Mondrian, pregava uma total limpeza espacial para a pintura, reduzindo-a a seus elementos mais puros e buscando suas características mais próprias.

⁴ Criada em 1917, a revista *De Stijl (O Estilo)* reunia os manifestos e experimentos artísticos do grupo neoplasticista.

⁵ A Bauhaus foi uma escola de artes plásticas, arquitetura e design gráfico de vanguarda, fundada em 1919, na Alemanha.

1949, pintores como Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto já vinham incorporando estas referências teórico-práticas dos movimentos artísticos internacionais para dentro de suas obras, com experimentos no campo da abstração geométrica.

No entanto, é em 1950 que novas referências internacionais irão desembarcar na capital paulista, de modo a chacoalhar o cenário artístico de então. É com a exposição individual das pinturas do artista plástico suíço Max Bill no Museu de Arte de São Paulo que artistas como Cordeiro e Sacilotto avançam em seus experimentos abstrato-geométricos. No ano seguinte, em 1951, uma delegação de pintores suíços, todos influenciados pela obra de seu conterrâneo Max Bill, desembarca na I Bienal de Arte de São Paulo, tornando a influência suíça ainda maior em território brasileiro. Estudante oriundo da Bauhaus, Max Bill fundaria, ainda na década de 50, a Escola Superior da Forma, na cidade de Ulm, na Suíça, que expandiria os pensamentos *bauhausianos* em relação a forma e tomaria, principalmente, as ideias da *Gestaltheorie*⁶ como principal base para experimentos no campo da pintura, do design e da arquitetura. Ao fundar sua

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Ao adotar a denominação 'arte concreta', Max Bill procurava delimitar a seu campo de experiências em contradição com as manifestações ecléticas de arte abstrata às quais faltava, ao seu entender, não apenas a necessária objetividade artística, proclamada por Mondrian e pela Bauhaus - como uma orientação e um objetivo. Na Bauhaus, Max Bill aprendera a despojar as formas de toda e qualquer aderência subjetiva, e descobri-la diretamente na "quantidade" dos materiais. Aprendera a lidar com as cores como fatos da percepção, focos de energia que agem no campo visual, dinamizando as áreas, criando ações e reações entre si. Era esse vocabulário puro, recentemente descoberto, que deveria servir de base para uma nova linguagem estética. (1962, p.58)

Com os preceitos artísticos de Max Bill em mente, pintores como Cordeiro, Sacilotto, Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima, Lothar Charoux, Alexandre Wollner e Hermelindo Fiaminghi começam a articular o movimento concreto, liderados pelo primeiro, formando o Grupo Ruptura. É Waldemar Cordeiro, inclusive, quem assina - junto de seus parceiros de grupo - o "Manifesto Ruptura", de 1952, que funcionaria como um pontapé inicial para o Concretismo. Mais tarde, juntaria-se ao Ruptura os poetas do Grupo Noigandres, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Em 1956, os dois grupos, juntos, inaugurariam a I Exposição

⁶ A teoria da Gestalt, criada pelo psicanalista alemão Fritz Perls, refere-se ao processo de dar forma, de configurar um determinado desenho ou obra de arte.

Nacional de Arte Concreta - apresentada em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e nos meses de janeiro e fevereiro de 1957 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ferreira Gullar afirma que o grupo concreto paulista iria assumir, nesta primeira empreitada expositiva, uma “posição racionalista e objetivista”, diferente da posição dos poetas concretos cariocas, como o próprio Gullar, Reinaldo Jardim e Oliveira Bastos. Oriundos da classe média e altamente influenciados pelo período desenvolvimentista pelo qual passava o Brasil no governo JK, o grupo de pintores liderados por Cordeiro seria classificado, mais tarde, por teóricos como Aracy Amaral, no texto “Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio”, como “dogmáticos” e “cientificistas”. Aracy também destaca, no caso dos concretos paulistas, a grande influência que o cenário industrial tem sobre a obra do grupo. A autora afirma:

Será no entanto de tal índole o impacto da delegação suíça na I Bienal, que quase instantaneamente todos deixam a tela pintada à óleo e, seguindo as observações dos suíços, passam a pintar sobre “eucatex”, recorrendo logo ao esmalte para a mais rigorosa pintura das superfícies, aos poucos abandonado o pincel pela pistola, evitando portanto, não apenas o material de reminiscência artesanal, como a sua manipulação, por um processo mais diretamente relacionado com a indústria. (1977, p. 83)

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos, ou seja, não precisa mais se articular uma resposta por parte dos artistas cariocas,
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

que mais tarde culminaria no movimento neoconcreto. São principalmente os artistas do Grupo Frente, liderado pelo pintor Ivan Serpa, que começam a organizar uma reação aos postulados concretos paulistas, utilizando-se das ideias do filósofo fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty para questionar os preceitos da teoria da Gestalt. Afirma Ferreira Gullar, sobre as primeiras articulações teóricas dos neoconcretos cariocas:

A *Gestalttheorie* não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende. Maurice Merleau-Ponty, ao fazer a crítica daquela teoria, mostra claramente qual a distinção que existe entre a forma física e a estrutura orgânica, entre o comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção. Não se pretende com isso negar totalmente a *Gestalttheorie* - cujas descobertas sobre as leis da percepção são definitivas - mas, sim, adotando o ponto de vista de Merleau-Ponty -, negar a interpretação teórica dos princípios descobertos. (1962, p. 59)

Expandindo as ideologias construtivas no campo da arte brasileira, o Neoconcretismo viria,

então, não romper com as ideias desenvolvidas pelo movimento concreto paulista, mas sim tentar questioná-las, ampliá-las, revisá-las. Foi especialmente em torno da linguagem que se estabeleceram os pontos centrais da polêmica relação entre o Concretismo e o Neoconcretismo. O pesquisador Ronaldo Brito, no texto “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”, esclarece:

De certo modo o Neoconcretismo deslocou o eixo das preocupações concretistas. Passou-se da semiótica saxônica (Charles Sander Peirce) e da Teoria da Informação (Norbert Weiner) para uma filosofia mais especulativa (Merleau-Ponty e Suzanne Langer), passou-se do âmbito da rigorosa manipulação de elementos discretos para uma área que, sem renegar de todos esses postulados, recolocava questões ontológicas no centro das teorizações sobre a linguagem. Como notou Frederico Moraes, o Neoconcretismo fez um retorno ao humanismo frente ao cientificismo concreto. (1977, p. 76)

É possível identificar, no Neoconcretismo, uma crítica ao pensamento mecanicista da arte

que os concretos paulistas pareciam adotar em suas práticas artísticas, tomadas por uma

atmosfera industrial, não é à toa que podemos notar a grande influência do movimento concreto no design e na comunicação visual brasileiros, ao longo do tempo, diferentemente do movimento neoconcreto, que não deixou herança parecida neste sentido. Havia, no pensamento neoconcreto,

uma outra visão acerca do processo criativo do artista, de sua individualidade criativa, do campo

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Foi esta dicotomia *tecnicismo-humanismo* que mais parece ter guiado as discussões entre concretos e neoconcretos, ainda que, dentro do último movimento, houvesse diferentes correntes.

Ronaldo Brito separa o movimento em duas alas: uma, formada por Willys de Castro, Franz Weissman, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e Amílcar de Castro, que “aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil”; e outra, formada por Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que “operava de modo a romper os postulados construtivistas”, sobretudo através de uma “dramatização” do trabalho. As duas alas teriam em comum, é claro, uma posição crítica em relação ao empirismo concretista. O autor afirma: “Através da sensibilização e da dramatização, os neoconcretos procuravam escapar ao reducionismo concreto, lutando contra a esterilização das linguagens geométricas.” (1977, p. 76)

Com todas estas questões frente ao movimento concreto, os neoconcretos organizam a I Exposição Neoconcreta, em março de 1959, com a participação de sete artistas. Foram eles:

Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissman, Lygia Pape, Lygia Clark, Reinaldo Jardim e Theon Spanudis. A exposição viria acompanhada da publicação do “Manifesto Neoconcreto” no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, no dia 21 de março de 1959. O manifesto explicitaria a tomada de posição destes artistas cariocas em face da arte concretista paulista. Em texto para o *JB*, Ferreira Gullar destacaria, no entanto, a pesquisa artística de Lygia Clark como pioneira dos preceitos teóricos e práticos do grupo dissidente carioca. O crítico e poeta diz:

Os neoconcretos, retomando a questão da forma significativa, que os concretistas abandonaram voltados para puros problemas de estrutura e tensões cromáticas, rompem com o conceito tradicional de quadro e escultura. O passo decisivo para a colocação explícita destes problemas foi dado por Lygia Clark, desde os trabalhos que realizou por volta de 1954, quando, rompendo com a temática concretista, enfocou o quadro como um todo orgânico, significativo, no qual a moldura tinha também uma significação. (1962, p. 64)

Os ecos da I Exposição Neoconcreta seriam suficientes para o que o movimento desse
Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:
 1. Sem marca d'água nos documentos output.
 2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
 3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

1. Sem marca d'água nos documentos output.
 2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
 3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

com o suporte ortogonal” (1962, p. 66). É interessante notar como, nas duas exposições neoconcretas, as obras de H.O. e Lygia Clark começam a semear algumas das mais importantes ideias e rupturas de vanguarda que, mais tarde, estarão expostas em obras da exposição “Nova Objetividade Brasileira”.

É durante sua experiência neoconcreta que Lygia expande seu campo de criação artística, partindo do suporte do quadro para seus “Bichos”, expostos na II Exposição Neoconcreta. Já o período neoconcreto de Oiticica permite ao artista partir de seus experimentos pictóricos-geométricos, como seus “Metaesquemas”, para os “Relevos Espaciais”, estruturas pictóricas dispostas pelo espaço. Resume Gullar: “Este é o caminho tomado por coincidência e necessidade, por Lygia Clark e Hélio Oiticica - cada um ao seu modo - quando rompem com o quadro e constroem diretamente no espaço”. (1962, p. 68)

2.3. 1960-1964: ecos neoconcretos na obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark

Após a realização da II Exposição Neoconcreta, em novembro de 1960, no Rio de Janeiro, o grupo, sem razões publicamente conhecidas, não continua em atividade, sem planos de realizar uma terceira exposição coletiva ou de divulgar um novo manifesto como aquele publicado em 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Fato é que, após o curto (porém prolífico) período em que os artistas se dedicaram às questões neoconcretas, entre 1959 e 1960, cada um passa a se dedicar mais intensamente às suas pesquisas e questões individuais - ainda que ocasiões como reuniões no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro mantivessem vivo o diálogo entre estes diversos criadores. Outro exemplo claro de obras que se mantiveram em diálogo através do tempo, após o período neoconcreto, são as cartas trocadas por Hélio Oiticica e Lygia Clark, em que o jovem artista sempre destaca a influência da veterana em suas questões e investigações. Oiticica e Clark, de fato, mantêm um diálogo intenso durante os anos pós-

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Entre os anos de 1960 e 1964, Lygia Clark se dedica, principalmente, às estruturas de aço (para usuários registrados). Lygia dá o nome de “Bichos”. Dois exemplos dos “Bichos” de Lygia são a estrutura não-dobrável “O dentro é o fora”, de 1963, e a estrutura com dobradiças (permitindo a manipulação do espectador sobre a obra) “Abrigo poético”, de 1964. Com seus “Bichos”, Clark dá continuidade às questões que havia lançado em suas “Superfícies moduladas”, os quadros fragmentados que havia apresentado nas duas exposições neoconcretas. Com os “Bichos”, Lygia dissolve a estrutura do quadro de cavalete e passa a criar estas obras/objetos, que, em um paralelo livre, lançariam questões parecidas com aquelas dos “Relevos espaciais”, que Oiticica havia apresentado na II Exposição Neoconcreta. Se, com seus “Relevos”, Hélio deslocava o quadro de cavalete da parede do espaço de exibição, com seus “Bichos”, Lygia também desgruda o quadro da parede, criando estruturas que seriam desdobramentos de suas pinturas neoconcretas. Vale lembrar que, com as “Superfícies Moduladas” que Lygia criou durante o Neoconcretismo, a artista já estava empenhada em dissolver a estrutura do quadro, em quebrá-lo, em fragmentá-lo. Com seus “Bichos”, Clark expande e aprofunda ainda mais sua pesquisa.

Em seu livro “Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro”, Frederico Morais cita

aspas que Lygia teria dado a imprensa carioca, à época da realização destas obras. “Caiu, como se dá com os casulos de verdade, da parede ao chão. ‘Bichos’ é o nome que dei às minhas obras pois suas características são fundamentalmente orgânicas”, teria afirmado Clark, sobre seus novos experimentos. Lygia, aliás, ganharia tamanho respeito em seus experimentos pós-Neoconcretismo a ponto de ganhar, em maio de 1963, uma prestigiosa exposição individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com curadoria e organização do crítico de arte Mario Pedrosa. Nesta exposição, Pedrosa organiza uma retrospectiva da carreira de Lygia até então, reunindo desde seus primeiros experimentos pictórico-geométricos (como os pinturas “A descoberta da linha orgânica”), passando pelos experimentos neoconcretos da artista (as “Superfícies Moduladas”) e chegando aos seus então inéditos “Bichos”, pontos culminantes da investigação artística de Clark. A exposição, como afirma Frederico Moraes em “Cronologia”, teria forte impacto sobre o cenário artístico carioca, nacional e internacional. É especialmente após esta exposição que Lygia passa a ganhar certo reconhecimento e desperta interesse

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR

período neoconcreto, o artista aprofundava ainda

Remover a marca d'água agora

mais o binômio “cor-espacialidade. Enquanto os “Relevos” funcionavam como uma “pintura deslocada no espaço”, como afirma Frederico Moraes em seu livro, os “Núcleos” eram, agora, uma espécie de conjunto de “Relevos”, em que diversos deles estariam dispostos num mesmo pedaço do espaço de exibição, fazendo com o que o espectador passasse por dentro da estrutura formada por mais de uma dezena de placas de madeira que funcionavam como um “banho de cor”, ainda nas palavras de Moraes.

Mais tarde, Hélio conduzirá sua investigação artística a um ponto ainda mais extremo, realizando, em 1963, seus primeiros “Penetráveis”, estruturas de madeira construídas de modo a convidar o espectador a adentrá-las, tendo uma “experiência-cor completa”, na concepção de Frederico. É interessante notar que, seria mais tarde, durante a “Nova Objetividade Brasileira”, que Oiticica esgarçaria ainda mais sua experiência com seus “Penetráveis”, criando, para a exposição de 1967, uma verdadeira instalação, intitulada “Tropicália”, sobre a qual este trabalho se aprofundará mais tarde. Uma obra interessante do artista carioca digna também de destaque,

neste período pós-neoconcreto, é o “Projeto Cães de Caça”, de 1961. Esta obra consistia em uma maquete de uma possível instalação (que nunca veio a ser concretizada, de fato, por H.O.), contendo, em sua estrutura, o “Poema enterrado”, de Ferreira Gullar. A obra foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no mesmo ano de sua criação, com apresentação do crítico Mario Pedrosa, sem dúvidas um dos maiores incentivadores e promotores do corpo da obra de Hélio e de Lygia Clark.

Além de H.O. e Lygia, diversos outros artistas que haviam participado das duas exposições neoconcretas - assim como concretos paulistas, como Waldemar Cordeiro - seguem ampliando e aprofundando suas pesquisas individuais, no período entre 1960 e 1964. Dentre eles, Aluísio Carvão, por exemplo, que viria a expor, também, mais tarde, na “Nova Objetividade Brasileira”, se debruçava sobre experimentos cromáticos que já tinham sido iniciados desde o período neoconcreto da carreira do artista. Em 1961, por exemplo, Carvão cria o “Cubocor”, que “pode

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados: exposições “Opinião” no MAM-RJ

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Com o golpe militar que instaurou o regime ditatorial no Brasil, no dia 31 de março de 1964, as discussões acerca da necessidade da arte ser política e engajada - noções que já vinham sendo amplamente discutidas no cenário artístico nacional, em suas mais diversas frentes, desde a criação dos CPC's (Centro Popular de Cultura), em 1961 - se intensificaram ainda mais. O debate sobre temas como a função social da arte, o discurso e a forma revolucionária e a dicotomia “engajados versus alienados” tornam o campo cultural brasileiro ainda mais efervescente e movimentado.

No campo das artes plásticas, duas exposições realizadas nos domínios do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se destacarão, neste biênio, por seu intuito de reunir e mapear o cenário artístico nacional e internacional de então. A exposição “Opinião 65”, organizada pelos marchands e colecionadores de arte Jean Boghici e Ceres Franco é aberta no dia 12 de agosto de 1965, reunindo mais de 30 artistas. Dentre os nomes nacionais presentes na mostra, estão Ângelo e Adriano de Aquino, Pedro Escosteguy, Antônio Dias, Gastão Manoel Henrique, Rubens

Gerchman, Hélio Oiticica, Ivan Freitas, Ivan Serpa, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Vilma Pasqualini, Waldemar Cordeiro, Flávio Império, José Roberto Aguilar, Tomoshige Kusuno e Wesley Duke Lee. É interessante notar como boa parte destes artistas participantes de “Opinião 65” irão expor, dois anos mais tarde, obras na “Nova Objetividade Brasileira”.

Um dos intuitos dos marchands Boghici e Franco ao assinar a curadoria das obras presentes na mostra, era tentar mapear as influências artísticas que o cenário internacional andava exercendo sobre a cena brasileira. Ainda que artistas como Hélio Oiticica neguem-se a estipular qualquer vínculo com movimentos internacionais (questão que será mais aprofundada pelo artista quando da organização da “Nova Objetividade”), Jean Boghici e Ceres Franco pretendem, em “Opinião 65”, traçar paralelos entre o Novo Realismo francês⁷, exposto em obras de pintores da Escola de Paris⁸ (Antonio Berni, Roy Adzak, Peter Foldés e Juan Genovés, dentre outros), com a pintura que andava sendo realizada em território nacional. Ainda que não houvesse a presença de

obras de artistas norte-americanos ou argentinos na exposição, também fazia parte da intenção dos curadores apontar paralelos entre a produção nacional e a influência exercida por movimentos como a Pop⁹ e a Op-Art¹⁰, além da Nova Figuração argentina¹¹ - esta última muito influenciada, também, pelo Novo Realismo francês.

Esta marca d'água é para uma versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados: Diários registrados

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

cenário brasileiro das artes plásticas foi o caráter político com que os artistas brasileiros expuseram suas obras na mostra. Vale atentar para o fato de que muitos artistas presentes na exposição eram, à época, tachados de “reacionários” e “alienados” por parte da extrema esquerda cepecista, que via na abstração e na figuração uma forma de arte alienada, em que o discurso político repousaria em segundo plano (ou nem se faria presente). No entanto, a mostra “Opinião 65” acabou por dar voz política aos artistas, especialmente se considerarmos o momento histórico em que aconteceu, pouco mais de um ano após a instauração da ditadura militar no Brasil. Em

⁷ O Novo Realismo foi um movimento artístico fundado em 1960 pelo artista Yves Klein e pelo crítico de arte Pierre Restany por ocasião da primeira exposição coletiva de um grupo de artistas franceses e suíços na galeria Apollinaire, em Milão.

⁸ A Escola de Paris refere-se a um importante grupo de artistas das primeiras décadas do século XX. Entre eles estão Pablo Picasso, Marc Chagall, Amedeo Modigliani e Piet Mondrian.

⁹ A Pop-Art foi um movimento artístico surgido na década de 50 na Inglaterra, mas que alcançou sua maturidade na década de 60, nos Estados Unidos, através do trabalho de artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein.

¹⁰ A Op-Art foi um movimento artístico que ganhou força na década de 50, ao redor do mundo, ao explorar as ilusões de ótica e a falibilidade do olho.

¹¹ A Nova Figuração argentina foi um movimento artístico surgido como alternativa ao Novo Realismo francês, que ganhou força dentro da pintura argentina, entre as décadas de 50 e 60. Alguns de seus artistas mais conhecidos são Ernesto Deira, Luiz Felipe Noé e Rómulo Macció.

Remover a marca d'água agora

“Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro”, Frederico Moraes aponta para o fato de que a exposição causou uma grande repercussão na imprensa, com críticas e textos publicados de nomes diversos, dentre eles, Ferreira Gullar, Mário Barata e Mario Pedrosa.

Em texto para a Revista Civilização Brasileira, Ferreira Gullar afirmaria, sobre o evento: “De fato essa exposição revela que algo novo se pronuncia no próprio título da mostra: os pintores voltam a opinar. Isto é fundamental”. Ainda no mesmo texto, Gullar ressalta a importância do tom político que a exposição acabou por conter, dizendo que “a ‘Opinião 65’ é plena de interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem”. Este caráter político e opinativo trazido pela exposição seria uma das características que mais pavimentariam o caminho para, dois anos mais tarde, a realização da “Nova Objetividade Brasileira”. Não seria errado afirmar que havia, por parte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, neste momento histórico do país, uma vontade de organizar exposições, reuniões, debates e demais eventos que voltassem seu foco para a situação sócio-política do país de então,

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Sem querer vincular sua pesquisa individual à nenhuma influência estrangeira, foi Hélio Oiticica quem registrou a obra, causou o maior barulho durante a abertura de “Opinião 65”. Se

1. Sem marca d'água nos documentos output, H.O. vinha se dedicando a seus “Núcleos”, “Penetráveis” e

2. Sem limite de páginas em arquivos PDF. **Remover a marca d'água agora**

3. É possível operar arquivos PDF via OCR. **Benefícios para usuários registrados:** Sobre a obra-vestimenta, Oiticica discorreria, em um de seus diários de trabalho, datado de 6 de maio de 1965:

Desde o primeiro estandarte, que funciona com o ato de carregar ou dançar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estrutura-ação” que aqui é fundamental; o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da capa, do parangolé, consolida mais esse ponto de vista: o espectador veste a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. (1965, p. 73)

Munido destas ideias acerca de seus “Parangolés”, Hélio Oiticica chega ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para a abertura de “Opinião 65” acompanhado de dezenas de

integrantes da Escola de Samba Mangueira, da qual fazia parte como passista. Hélio e os sambistas chegam ao MAM-RJ vestindo as capas-parangolés, portando estandartes e tocando instrumentos de samba. Oiticica e seu coletivo são barrados de entrar dentro da instituição cultural, o que acarreta no que seria o episódio mais marcante e polêmico de “Opinião 65”. Hélio, impedido de adentrar no Museu, junto dos sambistas da Mangueira, começa a gritar, nos jardins da instituição, de acordo com as lembranças de Frederico Moraes, em “Cronologia”: “É isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo”. Expulso, H.O. dá continuidade a sua apresentação, junto dos integrantes da Mangueira, nos jardins do museu, provocando com que toda a multidão presente no local para a abertura da exposição se “acotovelasse até os jardins” (ainda nas palavras de Moraes), para presenciar o conturbado episódio, que ficaria para sempre marcado na história da instituição, da mostra, e, mais amplamente, da arte brasileira.

No mês seguinte a apresentação de “Opinião 65”, o MAM-RJ organiza uma respeitável retrospectiva das obras do líder concreto paulista Waldemar Cordeiro, com curadoria de Max Baer e de Luciano “Ducroto” de Almeida de “Opinião 66”. É interessante notar como, ainda em 1965, os ecos concretos de artistas paulistas como Cordeiro ainda estavam presentes na arte brasileira, e permaneceriam até, inclusive, dois anos mais tarde, na “Nova

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Em 25 de agosto de 1966, pouco mais de um ano após a abertura de “Opinião 65”, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro abre “Opinião 66”, também organizada pelos marchantes e colecionadores de arte Jean Boghici e Ceres Franco. Participam da mostra cerca de 40 artistas, dentre eles boa parte dos nomes nacionais participantes da edição anterior da mostra, junto de, novamente, pintores franceses e (agora também argentinos) ligados ao Novo Realismo. Para Frederico Moraes, “Opinião 66” não tem o mesmo impacto que sua primeira edição e teria um tom “mais dispersivo no tocante à arte brasileira e qualidade discutível na parte estrangeira”. É interessante notar como em “Opinião 66”, artistas como H.O. e Lygia Clark combatem, veementemente, a presença e a influência estrangeiras sobre a arte brasileira. No catálogo da exposição, Oiticica afirmaria: “Chegou a hora da *antiarte*. Com as apropriações, descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar se isto é ou não uma obra. Tanto faz se é uma pessoa ou uma coisa viva”. Também no catálogo da exposição, Clark defende a “comunicação no ato da imanência e do precário contra toda cristalização do fixo”, referindo-se às influências estrangeiras sobre o cenário artístico nacional.

O crítico Mário Pedrosa, assim como Frederico Moraes, afirma que “Opinião 66” “já não tem a mesma frescura da primeira de 1965”, como Moraes aponta em sua “Cronologia”. De uma maneira geral, é correto afirmar que “Opinião 65” acabou se beneficiando mais do calor do momento causado pelo impacto do golpe militar de 1964 na arte brasileira. No entanto, a realização das duas mostras “Opinião” pavimenta o caminho, sem dúvida, para que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sedimentasse seu espaço, à época, como uma instituição que abrigava e incitava os mais diversos diálogos artísticos (nacionais e internacionais) e as mais diversas vozes políticas do cenário artístico nacional, dando espaço para o diálogo, o questionamento e a articulação de múltiplas vozes. Não seria errado dizer que a realização de “Opinião 65” e “Opinião 66”, ainda que não tivessem nenhuma ligação direta com a realização da “Nova Objetividade Brasileira”, abriram espaço (e caminhos) para a realização desta última, em abril de 1967, na mesma instituição cultural.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

3. A EXPOSIÇÃO “NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA”

3.1 - A “Declaração de princípios básicos da vanguarda”

Além do material publicado em veículos de comunicação da época - jornais como o *Jornal do Brasil*, o *Correio da Manhã* e o *Diário de Notícias*, são três as melhores fontes para se pesquisar os feitos e o impacto da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, ocorrida durante o mês de abril do ano de 1967. O livro “Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro”, organizado pelo crítico de arte Frederico Moraes (nome profundamente atuante no cenário artístico nacional, desde o início dos anos 60) é uma das melhores fontes para retornar a mostra, posto que é um verdadeiro catálogo de cada exposição de arte (individual e coletiva) acontecida na cidade do Rio de Janeiro, desde o ano de 1816 até o ano de 1994.

Além da publicação de Moraes, dois outros textos ajudam a compreender toda a gama de

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Primeiro, a “Declaração de princípios básicos da vanguarda”, texto escrito e divulgado em janeiro de 1967, apenas três meses antes da abertura da mostra, assinado por mais de uma dezena de

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Além deles, participam da escrita do texto os críticos de arte Frederico Moraes e Mário Barata. O artista Hélio Oiticica ficou responsável por redigir o manifesto.

Junto da “Declaração”, é importante debruçar-se sobre o mais conciso e articulado texto que amparava intelectual e conceitualmente a mostra: o “Esquema Geral da Nova Objetividade”, manifesto também escrito pelo artista Hélio Oiticica, publicado em sua íntegra no próprio catálogo da exposição, distribuído durante seu período de exibição na instituição cultural carioca. Hoje, apesar de ser possível acessar o texto escrito por Oiticica em livros como “Tropicália: uma revolução na cultura brasileira”, restam apenas alguns exemplares do catálogo original, todos pertencentes a coleções particulares de arte.

De forma a destrinchar os caminhos e narrativas que desembocaram na “Nova Objetividade” é extremamente importante atentar para a “Declaração de princípios básicos da

vanguarda”, publicada apenas três meses antes da mostra. Nela, já são expostos diversos dos pontos que mais tarde serão abordados no manifesto oficial do “movimento”, pavimentando o caminho para as novas ideias e proposições artísticas que este coletivo de artistas iria se propor a pensar, durante a ocasião da exposição. Dividida em oito itens, a “Declaração” pode ser encarada como uma tentativa textual de meditar sobre a situação da arte de vanguarda em um país como o Brasil.

Questão que será abordada com mais profundidade no “Esquema Geral da Nova Objetividade”, a ideia de vanguarda artística em um país do dito “terceiro mundo” é o primeiro ponto da “Declaração”. “Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade e estagnação”, abre o texto redigido coletivamente pelos artistas plásticos. Neste primeiro ponto, é possível aferir, assim como no

pensamento que guiava o Projeto Construtivo da arte brasileira desde o início do Concretismo, a vontade de se estabelecer uma vanguarda artística brasileira em “condições próprias” (tópico assinalado por Hélio Oiticica no “Esquema Geral da Nova Objetividade”), típico de uma arte de vanguarda.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

É possível, também, traçar um paralelo entre o primeiro tópico da “Declaração” com o

Benefícios para usuários registrados: ofágica apresentado por Oswald de Andrade, em seu “Manifesto

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

das correntes e produções artísticas do cenário internacional. Assim como na antropofagia *oswaldiana*, há, aqui, a crença na criação de um ambiente artístico autenticamente brasileiro. Ambiente este que incorporasse a situação sócio-política do país (ou seja, sem negar a condição de subdesenvolvido do Brasil), e que fosse capaz de deglutir as diversas interferências e influências artísticas internacionais, para que, então, criasse sua própria arte, que terminará por ser revolucionária por conta de seu caráter peculiar, único.

Estabelecida esta vanguarda artística, o artista criaria para si um ambiente em que há a total liberdade para a sua criação, sem amarras a sistemas e/ou crenças pré-estabelecidas, como fica claro no segundo tópico do texto. “Quando ocorre uma manifestação de vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade do ser...”, é afirmado. Também em relação aos modelos e movimentos artísticos do cenário internacional, o tópico três discorre: “Na vanguarda, não existe cópia de modelos de

Remover a marca d'água agora

sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas”.

Neste terceiro item do texto fica claro o tom de ruptura com qualquer ideia pré-estabelecida de arte que os artistas da “Nova Objetividade” encaram. É, apenas com a incorporação total das condições sócio-política-econômicas brasileiras e com a devoração das influências externas que se torna possível a criação de um ambiente de criação livre, experimental, realmente de vanguarda. O quarto tópico da “Declaração” aborda a questão da institucionalização da arte, sobre a qual os artistas se posicionam: “é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa na própria negação da vanguarda”.

É no quinto quesito do manifesto que se apresenta uma questão que, mais tarde, será amplamente discutida quando da ocasião da abertura da mostra em si. Diz o texto: “Nosso projeto

- suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

O item seis explicita a vontade de ser uma “proposição múltipla” que o movimento possui: há, nele, questões que dizem respeito a linguagem, questões relativas ao papel sócio-político da arte e do artista, questões acerca da identidade nacional, dentre diversas outras. A “proposição múltipla” que aqui se apresenta é, talvez, o embrião daquela que seria uma das maiores heranças da “Nova Objetividade Brasileira”: unir, na arte, questões estéticas com questões políticas. Mais tarde voltaremos a aprofundar este tópico correlacionando-o com um dos itens do “Esquema Geral da Nova Objetividade”, em que Hélio Oiticica discorre sobre a necessidade de uma “tomada de posição”.

Em relação ao mercado da arte de então, a “Declaração” faz questão de se abster de qualquer preocupação acerca de sua relação com este, fato que se torna explícito no sétimo tópico do texto. “O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante”,

escrevem os artistas. Aqui, pavimenta-se o caminho para a criação de obras que, até então, não seriam tidas como “obras de arte”. Mais tarde, no “Esquema Geral”, Oiticica se aprofunda na questão da “tendência para o objeto”, em que repensa a forma da obra de arte apenas como o já esgotado quadro de cavalete - à época a forma mais comum de criação nas artes plásticas. Ao negar o mercado, há uma clara vontade de criar novas formas de arte, na maior parte das vezes distante do já tão tradicional modelo do quadro, o modelo mais aceito e incorporado pelo mercado de então.

O oitavo e último trecho da “Declaração de princípios básicos da vanguarda” fica responsável por demonstrar a vontade de comunicação com o público que o movimento tinha. “Além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica”, afirma o grupo. Este tópico é, assim como outros do manifesto, uma introdução clara para outro trecho do “Esquema

Geral”, em que H.O. medita sobre a participação do espectador na obra de arte. Analisar os oito itens da declaração “Declaração”, é, sem dúvida, um primeiro passo para obter as motivações e proposições artísticas que guiavam este coletivo de artistas, em sua maioria cariocas - há a exceção, neste texto, da participação do artista paulista Maurício Nogueira Lima.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

No dia 6 de abril de 1967, a mostra “Nova Objetividade Brasileira” é inaugurada nos salões principais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na mesma noite, a instituição também inaugurava a mostra “V Resumo/JB”, organizada pelo *Jornal do Brasil*, que, à época, naturalmente, deu mais atenção a exposição de sua organização e menos a “Nova Objetividade” - apesar desta, com o tempo, mostrar valor e relevância superiores ao da mostra organizada pelo periódico carioca. O crítico de arte Frederico Moraes, na época colunista do jornal *Diário de Notícias*, e um dos nomes que assinaram a “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, meses antes da abertura da exposição, assinalou em seu livro “Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro”, citando-se em terceira pessoa:

A mostra ‘Nova Objetividade Brasileira’ é o primeiro balanço das diferentes correntes da vanguarda em nosso país, depois do golpe de 1964. É o resultado da ação desenvolvida desde novembro de 1966 por um grupo de artistas e por Frederico Moraes em duas frentes: no Museu de Arte Moderna, em reuniões para debates das questões relativas à produção de vanguarda e na coluna de Frederico

Morais, no *Diário de Notícias*. (1994, p. 294)

A mostra apresentava-se dividida em dois módulos: o primeiro, voltado para o que seria o “Projeto Construtivo” brasileiro, fazendo uma retrospectiva do objeto na arte brasileira, apresentando obras que seriam, ainda, mais vinculadas a movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo; o segundo módulo da exposição voltaria seu foco para as manifestações artísticas mais recentes de então, criações concebidas com base nas ideias que andavam sendo discutidas em ocasiões como as reuniões citadas no texto de Moraes, que costumavam acontecer no próprio espaço do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Participavam da mostra, com obras suas, os artistas: Alberto Aliberti, Aluísio Carvão, Anna Maria Maiolino, Antônio Dias, Avatar Moraes, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Eduardo Clark, Ferreira Gullar, Flávio Império, Gastão Manoel Henrique, Glauco Rodrigues, Geraldo de Barros, Hans Haudenschild, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Juvenal Hahne, Lygia Clark, Lygia Pape, Luiz Gonzaga Leite, Marcelo Nitsche, Maria Helena Chartuni, Maria do Carmo Secco, Maurício Nogueira Lima, Moira Gorovitz, Nelson Leirner, Pedro Geraldo Escosteguy, Raymundo Colares, Roberto Oiticica, Roberto Lanari, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Sami Mattar, Samuel Spiegl, Sérgio Ferro, Solange Escosteguy, Thereza Simões, Vera Ilce e Waldemar Cordeiro.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

levando em conta as diferentes origens e formações do heterogêneo grupo de artistas - dentre veteranos, novatos, cariocas, paulistas, etc. É importante ressaltar que, apesar de estar, meses antes da abertura, intimamente ligado a articulação e organização da exposição, o crítico Frederico Moraes se desliga do evento, por discordar da participação de alguns dos artistas. Em seu próprio texto em “Cronologia”, Moraes afirma acreditar que a mostra tenha sido contaminada por um “tom doméstico” explicitado na presença de “filhos, maridos e esposas” de alguns dos artistas.

Desligando-se completamente da organização da exposição, o crítico de arte deixa, inclusive, de assinar um dos textos do catálogo da mostra, que seria de sua autoria. Publicado e distribuído durante o tempo em que a mostra ficou em cartaz, o catálogo acabou por reunir textos de Hélio Oiticica, do artista paulista Waldemar Cordeiro e do crítico Mário Barata. Dentre as obras expostas nos salões do museu carioca, estão: “Tropicália”, de Hélio Oiticica; “Caixa de

Remover a marca d'água agora

baratas”, de Lygia Pape; “Objetos relacionais”, “Máscaras Sensoriais” e “O Eu e o tu”, de Lygia Clark; “Popcretos”, de Waldemar Cordeiro; “Vinde a nós”, de Flávio Império”; “A-doração”, de Nelson Leirner; “Carro Vermelho”, de Roberto Magalhães” e “Bolha Amarela”, de Marcelo Nitsche.

No texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, redigido por Hélio Oiticica e publicado no catálogo da mostra, o artista tenta, de sua maneira, organizar a origem das diversas pesquisas e linguagens artísticas colocadas em jogo pela exposição. Em linhas gerais, Hélio divide as correntes presentes na mostra da seguinte maneira: Lygia Clark (a quem H.O. atribui uma importância enorme, principalmente na questão da “tendência para o objeto”); o Realismo Carioca, grupo que abarcaria os experimentos de nomes como Antônio Dias e Rubens Gerchman, agrupados pelo conceito realista proposto pelo crítico de arte Mário Schenberg; os “Popcretos”, do artista paulista Waldemar Cordeiro; o Realismo Mágico, de artistas como o paulista Wesley

Duke Lee, integrante do Grupo Rex;¹² e o “Parangolé”, obra do próprio Oiticica, concebida, de

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

3.3. - O “Esquema Geral da Nova Objetividade”

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Assim como na “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, publicada meses antes da abertura da mostra, Oiticica divide o “Esquema Geral” em seis tópicos. Em cada um deles, H.O. desenvolve uma das ideias que guia a exposição como um todo. Mais uma vez, é importante lembrar que a “Nova Objetividade” se propunha a ser um “balanço das vanguardas” da época, nas palavras do crítico Frederico Moraes.

Com isto em mente, Hélio faz questão de ressaltar, no início do texto, a pluralidade que, inevitavelmente, acaba por ser o fio condutor de toda a exposição. O artista não nega o fato de que há, dentro da mostra, diferentes linguagens, narrativas e questões artísticas individuais, que, juntas, apontam para uma mesma direção. Também é interessante notar o termo escolhido por Oiticica para definir o que seria a “Nova Objetividade”: “seria a formulação de um estado típico

¹² O Grupo Rex foi um coletivo de artistas paulistas, de breve existência entre os anos de 1966 e 1967. Seus principais integrantes foram os artistas Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros.

da arte brasileira de vanguarda atual”, ele afirma, na primeira frase do manifesto.

A teia que, a princípio, conectaria todas estas obras e linguagens artísticas seria, Hélio nomeia, a “vontade construtiva geral”. O artista também faz questão de apontar que, ao tentar identificar este “estado típico da arte brasileira de vanguarda”, a “Nova Objetividade Brasileira” acaba por, de certa forma, posicionar a arte brasileira no cenário internacional, diferenciando-a das correntes *pop*, *op* e ao Novo Realismo - três correntes artísticas bastante pertinentes no cenário internacional de então. E, se há uma certa hostilidade em relação às referências artísticas internacionais, Hélio deixa clara a intenção da exposição em dar espaço e voz para diferentes correntes da arte brasileira de então, unindo pesquisas como a sua própria, a de Lygia Clark, ao do paulista Waldemar Cordeiro, etc. Neste tópico, Oiticica ressalta as “tendências múltiplas” presentes na mostra, que, no entanto, estariam conectadas por esta vontade uníssona, maior, que seria a “vontade construtiva geral”.

Remontando a Semana de Arte Moderna de 1922, H.O. identifica que, desde o

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

“Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade, há, já, no pensamento de um “Projeto Construtivo” na arte brasileira, que mais tarde iria se desdobrar em desenvolvimentos em nossa arquitetura e, ainda mais tarde, nos movimentos Concreto e Neoconcreto, claramente focados na

Benefícios para usuários registrados: o construtivo de arte, como - salvas as diversas diferenças e

1. Sem marca d'água nos documentos output. circunstâncias, é claro, instalou-se na Rússia pós-revolução, na década de 20 do século

2. Sem limite de páginas em arquivos PDF. passado. Para justificar a pertinência deste “Projeto Construtivo” brasileiro, Hélio relembra

3. É possível operar arquivos PDF via OCR. questões que já se faziam presentes no pensamento do próprio Oswald, como a busca por uma

identidade nacional, por uma “caracterização nacional”.

Para Oiticica, é através dos mecanismos antropofágicos *oswaldianos* que a arte brasileira seria capaz de estabelecer uma linguagem e perfil próprios, sem negar, é claro, as intermitentes influências estrangeiras, sempre presentes. Seria recebendo, devorando e digerindo estas referências internacionais que, dentro da condição subdesenvolvida brasileira, a arte seria capaz de tornar-se única, dona de uma identidade própria, sua. Hélio sublinha a importância de uma “afirmação brasileira acima de tudo”, diante da inevitável enxurrada de influências externas. “Somos um povo à procura de uma caracterização nacional, no que diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas”, resume H.O. Assim como postulou Oswald, Hélio acredita que a antropofagia seria a “defesa” encontrada pela arte brasileira “contra o domínio exterior”.

Oiticica clarifica sua escolha pelo termo “estado” para caracterizar a exposição. Por um lado, a palavra “estado” é utilizada como forma de nomear um momento transitório, efêmero, que logo desembocará em outro - vale notar, aqui, que, em determinado trecho do manifesto, Oiticica faz o leitor crer que havia, naquele momento, a ideia de realizar novas exposições sob a alcunha de “Nova Objetividade Brasileira”, criando, de certa forma, uma exposição de realização periódica, como aconteceu com a “Opinião”, que teve duas edições anuais, também no MAM-RJ. No entanto, a história mostra, não houve nenhuma outra articulação parecida com a exposição depois de sua realização em abril de 1967. No entanto, era ali, naquele momento da história da arte brasileira que Hélio - junto com os outros artistas e críticos que ajudaram a organizar a exposição - tentou traçar paralelos e estabelecer conexões entre os diferentes artistas ali presentes. É importante notar que, diferente das exposições “Opinião”, a “Nova Objetividade” se caracteriza por exibir trabalhos apenas de artistas brasileiros, sem concessões a nomes internacionais, como aconteceu em “Opinião ‘65” e “Opinião ‘66”. Ainda tentando descrever a

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

uma que se ligava a todas aquelas coisas ali, estava proibindo que obras ali fossem em consenso, “estado criativo geral”, que permeava todas as obras e linguagens ali presentes na “Nova Objetividade”.

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

alçava uma discussão que, a época, já não era mais nova, mas no entanto ainda mobilizava diversos setores e grupos do cenário artístico nacional de então, devido a sua tamanha pertinência. Uma observação importante a se fazer, neste ponto, é que, se hoje o corpo da obra de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark são indiscutivelmente considerados obras de arte de alto prestígio por instituições, crítica e público, na época os experimentos mais ousados de ambos os artistas eram raramente bem recebidos pelo público e crítica - com a exceção de nomes como o de Frederico Moraes, Mário Schenberg, Mário Barata, e Mário Pedrosa, que estimulavam a discussão acerca do “objeto” e ampliavam a voz e o discurso de artistas como Hélio e Lygia.

Como uma espécie de pioneira do grupo, foi Lygia Clark quem, em 1954, participando do Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa, começou os primeiros experimentos que iriam “dissolver” a pintura, “quebrar” o já tão estabelecido modelo do quadro de cavalete. Com a pintura “A descoberta da linha orgânica”, Lygia começa a experimentar um novo modelo de quadro, em que a moldura se “descola” do resto da obra, contornando-a e sendo, ao mesmo

Remover a marca d'água agora

tempo, moldura e quadro também. Em 1957, são as “Superfícies moduladas” da artista que radicalizam ainda mais a proposição: Clark cria quadros quebrados, fragmentados, divididos em pedaços - ainda que, juntos, causem efeito parecido com o de um quadro de cavalete regular. Ainda que não tenha sido a única a mergulhar neste tipo de experimento pictórico-formal, Lygia é considerada, sem dúvida, um dos maiores nomes da arte do século XX por conta de suas experiências artísticas, sempre carregadas de ousadia e caráter experimental.

Já Hélio Oiticica, que, em suas cartas trocadas com Lygia, admite a influência clara das questões da obra da artista em sua própria obra, começa a experimentar com seus “Relevos Espaciais”, pinturas monocromáticas que rompiam com uma regra impensável de se quebrar: ao invés de serem penduradas na parede do local de exibição, os “relevos” de H.O., datados de 1959, e expostos na II Exposição Neoconcreta, em 1960, eram dispostos pelo espaço, numa espécie de experimento de cor e espacialidade. Juntos, Lygia e Hélio deixaram algumas das mais

importantes heranças da arte brasileira, dentre elas a ruptura com o formato (por eles considerado

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Antes de posicionar sua pesquisa artística e a de Lygia Clark como fatores fundamentais para a caminhada que seria a “tendência ao objeto”, H.O. ressalta o trabalho de três outros artistas, também presentes na “Nova Objetividade Brasileira”. Hélio exalta as produções de Antônio Dias, Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy. Hélio destaca a obra “Nota sobre a morte imprevista”, de Dias, como uma nova e radical abordagem do objeto, ampliando a gama de questões que já cercavam o tópico. Para Hélio, esta obra de Dias - que une um quadro com uma estrutura externa que permanece pendurada na ponta inferior da obra - deflagra novas questões estruturais pertinentes a discussão levantada pela “Nova Objetividade”. Oiticica ainda faz questão de citar, ao falar do trio de artistas, da denominação que o crítico Mário Schenberg teria dado a arte deles: um “processo dialético realista”.

E é esta dialética realista que salta os olhos de Oiticica para a obra de Rubens Gerchman também, artista que H.O. considera importante por destacar o caráter “social” da obra de arte, buscando claramente estabelecer um diálogo com um público amplo e não apenas com as elites privilegiadas que costumavam frequentar as exposições e salões de arte de então. Já na obra de

Pedro Escosteguy, Oiticica enxerga uma nova função para a palavra, que, nos objetos do artista vem sempre acompanhadas de uma “mensagem social”. É importante mencionar que o artista não esquece de ressaltar a importância das reflexões do crítico de arte, artista e poeta Ferreira Gullar acerca do uso da palavra na obra de arte e da questão do “não-objeto”, teoria formulada por Gullar e amplamente discutida e influenciadora para os artistas de então.

Além do trio acima, Oiticica faz questão de destacar a participação de artistas considerados por ele “novíssimos”, cujas experiências artísticas tencionavam o duelo “representação pictórica versus tendência para o objeto” de um jeito “sem dramaticidade”. Esta característica era o ponto chave da obra destes jovens artistas, na visão de Hélio. Há, também, breve menção ao trabalho de artistas que H.O. considera “desconhecidos” do público, mas com questões pertinentes em suas obras. São eles: Hans Haudenschild, Mona Gorovitz, Solange Escosteguy, Sami Mattar, Eduardo Clark e Roberto Lanari.

Dentre os artistas paulistas, o carioca cita a importância de alguns nomes presentes na

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Para usuários registrados, H.O. cita Willys de Castro e Wesley Duke Lee (ampliando, no caso deste último, a pertinência e interesse da obra por todo o grupo que Duke Lee fazia parte, o Grupo Rex, de base paulista).

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Para usuários não registrados, H.O. não deixa de destacar a presença de obras de Lygia Pape, de quem cita o Livro da criação, apresentada na “I Exposição Neoconcreta”, de 1959, e de Ivan Serpa, cuja importância e influência na obra de boa parte dos artistas presentes na mostra era indiscutível, principalmente se levarmos em conta o fato de que Serpa liderou o Grupo Frente, onde nomes como Hélio e Lygia Clark e Pape iniciaram suas pesquisas artísticas.

É neste segundo tópico onde Hélio destrincha, a seu modo, os diferentes nomes e correntes artísticas que se faziam presentes na “Nova Objetividade”. De uma maneira geral, Hélio separa as diferentes vertentes em um esquema: destaca Lygia Clark, o “Realismo Carioca”, o “Popcreto”, o “Realismo Mágico” e o “Parangolé” como as linguagens predominantes e de maior relevância, presentes na exposição. Aliás, o artista separa boa parte do tópico para discorrer sobre sua própria experiência com seus “Parangolés”, criados ao redor de 1965 (quando foram mostrados em público pela primeira vez, em um episódio polêmico, durante a abertura da exposição “Opinião ’65”, no MAM-RJ). Creditando a ajuda de Rubens Gerchman na formulação daquela que seria uma de suas mais famosas obras, H.O. destaca o biênio 1964-1965 como o ponto crucial para a discussão da “tendência para o objeto”. Para o artista, é neste momento da

história em que há uma verdadeira passagem do quadro de cavalete para uma obra de arte mais radical em sua forma, podendo, inclusive, parecer semelhante a objetos e materiais banais do cotidiano. Isso é o pop. É importante notar que, ao redigir o principal texto que guia os conceitos e ideias presentes na mostra, Hélio Oiticica destaca sua posição em relação ao movimento: atribui a si mesmo a formulação da ideia que culminaria no que veio a ser a “Nova Objetividade Brasileira”.

O terceiro tópico adentra uma questão que já vinha sendo explorada, especialmente, na obra de Lygia Clark. Depois de “quebrar” o quadro e caminhar para o espaço tridimensional com seus famosos “Bichos”, a artista mineira foi quem mais começou a desenvolver proposições que se assimilariam ao que o crítico Frederico Moraes chamou, à época, de “arte dos sentidos”. “Participação do espectador” é como H.O. escolhe nomear o “problema” que deveria ser encarado por diversas obras presentes na “Nova Objetividade”. Primeiro, Hélio faz questão de

separar aqueles que seriam dois tipos diferentes de participação do espectador: a participação

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

em primeira mão, participação semântica. Durante a exposição, estas duas formas de participação que tornam a experiência do espectador uma “experiência total, não fracionada, significativa”. Um exemplo de obra que tenciona esta questão, exposta na mostra, é o “O eu e o tu”, de Lygia Clark,

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Ainda neste terceiro item, Oiticica atenta para a importância do que seria uma “obra aberta”, passiva de diversos tipos de interação e recepção por parte do público, provando-se obras de arte que “procuram um modo objetivo de participação”. Nestas aspas, não é coincidência notar a presença da palavra “objetivo”, se considerarmos o título da mostra. Durante seu manifesto, H.O. deixa clara sua intenção de “objetivar” a obra de arte, tornando-a aberta e ampla para o espectador, sem que, é importante que fique claro, a subjetividade artística seja perdida. Neste item, Hélio fala, inclusive, de experimentos artísticos que convidam o público a criar sua própria obra. Se analisarmos o corpo da obra do próprio artista, é facilmente identificável o número de experimentos que convidam o espectador a ter uma participação ativa diante deles. Em suas centenas de escritos e fitas K-7 que deixou após morrer, H.O. ressalta ainda mais a importância de uma fácil reproduzibilidade do objeto de arte, deixando até instruções para que suas proposições, instalações e ambientes fossem recriados - como são até hoje, em exposições mundo

Remover a marca d'água agora

Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas”.

Já puxando o gancho, H.O. adentra o quinto e penúltimo item do texto manifestando a necessidade de uma “tendência a uma arte coletiva”. O artista explica: “Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a primeira seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas; outra a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil, essa tendência para a arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda”. Para comprovar seu argumento, H.O. relembra experimentos como seus “Parangolés”, a performance “Caminhando”, de Lygia Clark, e os *happenings*¹³ organizados pelo trio Antônio Dias, Carlos Vergara e Rubens Gerchman. Neste tópico, é interessante notar como o artista concede destaque a manifestações coletivas populares típicas do povo brasileiro - como o carnaval, por exemplo - como manifestações artísticas, reconhecidas com o estatuto de obras de arte. Hélio, é de amplo conhecimento, foi passista da escola de samba Mangueira por anos a fio.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

por exemplo, que H.O. acredita residirem as experiências classificadas como “antiarte”, obras que reunissem o amplo leque de conceitos considerados importantes naquele momento: a tendência ao objeto, a uma arte coletiva, a tomada de posição, a participação do espectador, dotadas do que seria a verdadeira vontade construtiva artística. Ao concluir o manifesto, H.O. exalta o trabalho e a contribuição dos críticos e teóricos Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Mário Schenberg e Ferreira Gullar por incentivarem esta nova formulação de arte proposta pelo grupo de artistas integrantes da “Nova Objetividade Brasileira”, mostra que, certamente, inaugurava uma nova configuração do artista brasileiro, um artista “ser social”, como Hélio apontava. Para o artista, para se fazer arte de vanguarda num país como o Brasil, apenas uma saída seria eficaz: “tem-se que ser contra”, uma vez que “da adversidade vivemos”.

¹³ O *happening* (ou a performance) foi uma forma de expressão das artes visuais criada pelo artista norte-americano Allan Kaprow, no ano de 1959.

4. ECOS, DESDOBRAMENTOS E INFLUÊNCIAS EXERCIDAS PELA EXPOSIÇÃO

4.1. “Tropicália” e o Tropicalismo

Ao considerar os ecos gerados pela exposição “Nova Objetividade Brasileira”, fica clara aquela que talvez tenha sido a maior herança deixada pela exposição, ou pelo menos a de eco mais imediato, gerada pela mostra. A obra criada e exposta pelo principal organizador da “Nova Objetividade”, o penetrável “Tropicália”, de Hélio Oiticica, causou um barulho posterior a sua exibição que talvez nem seu criador pudesse prever. Na linha cronológica da investigação e experimentação artística de Oiticica, os “Penetráveis” eram as estruturas que sucederam os

“Núcleos”, obras que desafiavam o senso de especialidade ao convidar o espectador para adentrá-

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

los, pedindo-lhe que a abra. No texto sobre a exposição de “Núcleos” intitulado “Dando de cor” que a obra dava no espectador, de acordo com o relato do crítico Frederico Moraes em seu livro “Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro”, em “Tropicália” a experiência era tanto

para usuários registrados.

1. Sem marca d'água nos documentos output.

2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.

3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Em texto seu de 4 de março de 1968, quase um ano após a realização da “Nova Objetividade Brasileira”, Hélio discorre sobre a (então espontaneamente) famosa obra, refletindo acerca de suas motivações para criá-la e de seus ecos gerados imediatamente após sua exibição na mostra coletiva que havia organizado. Hélio recorre aos motivos que o levaram a organizar a mostra “Nova Objetividade” para justificar, também, sua motivação ao criar o penetrável “Tropicália”.

Com a teoria da “Nova Objetividade” queria eu instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (op e pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas. A conceituação da “Tropicália”, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente dessa necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre a “Nova Objetividade”, invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu depois de apresentada entre nós “O Rei da Vela”) como um elemento importante nessa tentativa de caracterização nacional. “Tropicália” é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral na arte nacional. (1968, p. 239)

Uma estrutura composta por pedaços de madeira e tecidos simples, “Tropicália” era um ambiente rodeado por areia, terra, pedras, plantas, placas e uma televisão exibindo, no fim do caminho que a estrutura convidava o espectador a percorrer, um chiado permanente, como se não fosse capaz de ser sintonizada em nenhum canal. “Tropicália” era, antes de tudo, uma referência visual às moradias das favelas cariocas, os “barracões”. Percorrer seu caminho seria como percorrer as “quebradas do morro” da Mangueira, como H.O. explica no mesmo texto de 1968:

Em uma entrevista com Mário Barata no *Jornal do Commercio* a 21 de maio de 1967, descrevo uma vivência que considero importante: parecia-me, ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da “Tropicália”, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas como a arquitetura fantástica das favelas (OITICICA, 1968, p. 240)

Depois de percorrer o caminho proposto pelo penetrável, o espectador se deparava com

duas imagens: a frase “a pureza é um mito” escrita no extremo superior da obra e a TV mal

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

que então devora o participante, pois é ela mais ativa que seu criar sensorial. Aliás, este penetrável deu-me a permanente sensação de estar sendo devorado - é a meu ver a obra mais

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.

2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.

3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Ainda sobre as questões semânticas e alegóricas por trás de “Tropicália”, H.O. cita a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, que, sob a ótica do artista, seria, ainda naquela época, toda calcada nas culturas europeia e norte-americana. Portanto, caberia a obra de Hélio modificar este mito, oscilando do mito universalista para o mito da miscigenação, uma vez que “somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo - nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida”, dizia Hélio. Sobre as influências internacionais sobre a arte brasileira, H.O. era taxativo: “essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida antropofagicamente”.

Concomitante ao fim da “Nova Objetividade Brasileira”, um episódio relacionado ao músico, cantor e compositor Caetano Veloso, então um jovem egresso da Bahia morando na cidade de São Paulo, iria mudar, para sempre, os ecos gerados pela exposição organizada por Hélio Oiticica e, mais especificamente, pelo penetrável “Tropicália”, criado especialmente para a mostra, por H.O. Em uma entrevista da década de 70 para um veículo da imprensa carioca, Veloso esclarece o porquê de ter nomeado uma de suas composições musicais, à época, com a

Remover a marca d'água agora

mesma alcunha da obra de Oiticica: O baiano revela em que circunstância o fato ocorreu:

Num almoço em São Paulo, dito por Luiz Carlos Barreto, em 1967. O disco já estava praticamente pronto, e a música já estava gravada, mas não tinha título. Luiz Carlos pediu pra cantar as músicas novas – naquela época se cantava muito com violão em reuniões assim. Quando eu cantei essa, ficou maravilhado. Achou parecida com o filme “Terra em Transe” e com a obra de um artista do Rio, Hélio Oiticica, chamada “Tropicália”. Dizia que eu devia dar esse título à música. Respondi que não conhecia nem a pessoa nem a obra, e que não ia botar o título de uma coisa de outra pessoa na minha música. A pessoa podia não gostar. Manoel Barenbein, produtor do disco, adorou e escreveu na lata: Tropicália. Era provisório, mas ficou lá. (VELOSO, 1972)¹⁴

Se, na época, Caetano Veloso não conhecia Hélio Oiticica, o artista plástico carioca tampouco sabia quem era o jovem músico baiano. A princípio, Oiticica não esconde, ao falar sobre a história em entrevistas da época, não ter ficado satisfeito ao ver o nome de sua obra ser apropriado por outro artista, do campo da música. H.O. parecia acreditar que o nome “Tropicália”

estaria sendo diluído e até, de certa maneira, copiado. Independente da insatisfação de Hélio, a

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados

1. Sem marca d'água nos documentos output.

2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.

3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

canção “Tropicália” a um relevante sucesso popular. A imprensa da época não demorou em começar a utilizar o termo “Tropicália” e seus derivados (“tropicalistas”, “tropicalismo”) para distinguir a obra e a atitude artística de Caetano Veloso e de outros músicos parceiros do baiano, como Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e os parceiros paulistas da banda “Os mutantes”, especialmente as figuras de Rita Lee e Rogério Duprat.

Hélio, no entanto, não se mostraria, um ano após a “Nova Objetividade”, nem um pouco satisfeito com a *popificação* que a imprensa nacional fez do nome de sua obra. Sobre isto, Oiticica afirmaria, no mesmo texto de 1968:

E agora o que se vê? Burgueses subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, “Tropicália” (virou moda!) - enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que fazem “stars and stripes” (referência que o artista faz aos pintores

¹⁴ VELOSO, Caetano. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>, Acesso: dia 12 de setembro de 2014.

influenciados pela pop-arte norte-americana) já estão fazendo suas araras, suas bananeiras, etc. Ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis, etc. Muito bom, mas não esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem - sua cultura ainda é universalista, à procura desesperadamente de um folclore, ou na maioria das vezes nem isso. (OITICICA, 1968, p. 240)

Ainda que contra a vontade de H.O., à princípio, o sucesso da associação do termo a Caetano Veloso e seus parceiros artísticos iria se tornar um fenômeno em larga escala, e totalmente fora do alcance e das previsões do artista plástico carioca. “Tropicália” viria a ser nome ainda, mais do que de apenas uma canção de Caetano, de um disco composto por ele, junto de Gil e Tom Zé, com a participação de Gal Costa, Rita Lee, Rogério Duprat e Nara Leão, além dos dois primeiros parceiros. Lançado no ano de 1968, o álbum “Tropicália ou Panis et

Circencis” viria a se tornar, logo após seu lançamento, o álbum-manifesto de Caetano e sua trupe de amigos, alcançando todos os níveis de popularidade significantes, tamanho era o alcance de algumas das canções do álbum, como a famosa “Baby”, na voz de Gal Costa e a canção

homônima ao título, com os vocais da paulista Rita Lee. Além de um álbum, a imprensa nacional iria intensificar ainda mais a apropriação que havia feita do termo cunhado por Oiticica e

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

movimento artístico depois de uma crônica do jornalista Nelson Motta, em 1968, no jornal *Última hora*, em que falava de Veloso e cia., sob o título: “A cruzada tropicalista”.

Após conhecer pessoalmente Caetano Veloso e todos seus parceiros, além de presenciar a apresentação de Gilberto Gil em um “Festival da Canção”, em que o músico baiano foi desclassificado por conta da temática de sua canção “Questão de Ordem” e escutar na íntegra o disco “Tropicália ou Panis et Circencis”, Hélio Oiticica passa a admirar a postura e o discurso artístico defendidos pelo grupo baiano, escrevendo até um texto de apoio às práticas artísticas do grupo, mais tarde, ainda em 1968.

Na música popular ganhou corpo uma consciência que antes parecia privilégio de artistas plásticos e poetas, de cineastas e teatrólogos. Tomou corpo de modo firme no campo da música popular com o grupo baiano de Caetano e Gil, Torquato e Capinan, Tom Zé, que se aliaram a Rogério Duprat, músico ligado ao grupo concreto de São Paulo e ao conjunto “Os Mutantes”, e hoje assume uma dramaticidade incrível a luta destes artistas contra a repressão geral brasileira,

tão conhecida minha há dez anos (repressão não só da censura ditatorial, mas também da *intelligentzia* bordejante). Aqui tudo se torna mais dramático, pois está diretamente ligado ao consumo de massa ou à “cultura de massa”, etc., e sujeito, portanto, a maior repressão. (OITICICA, 1968, p. 246)

No mesmo texto, H.O. ainda teceria elogios específicos a algumas das performances, composições, sonoridades e invenções artísticas do grupo baiano, mostrando, neste ponto, verdadeira admiração pela obra do grupo. Hélio diz, no mesmo texto, sobre os músicos:

O processo musical em sua origem, em Caetano e seu grupo, é exatamente o que se leva a cada etapa de minha obra, às minhas sucessivas transformações imagéticas, à criação ambiental, à necessidade de propagar o que pensam e querem aos quatro ventos, que nada mais é do que a necessidade de criar essas condições experimentais necessárias às transformações. Mas tudo isso os conduz ao centro mais importante dessa atitude experimental, que é o atuar sobre o comportamento diretamente, não num puro processo de relaxamento dessublimatório, mas no de estruturação criativa, convocação às transformações e não submissão conformista. É como uma trama que se faz e cresce etapa por etapa: a tramavivência. (OITICICA, 1968, p. 254)

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

4.2. Os anos 70 e o cenário de vanguarda na arte brasileira

Para além dos imediatos ecos “tropicalistas” gerados pela exposição “Nova Objetividade Brasileira”, é interessante destacar a importância que a mostra emprestará a carreira de artistas

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível gerar arquivos PDF via OCR.

passos dados por ambos os artistas após a ocasião da exposição, é preciso lembrar o cenário político que adornava a sociedade brasileira de então. Pouco menos de um mês antes da abertura da “Nova Objetividade”, tomava posse da presidência da República o marechal Artur Costa e Silva, que, ao chegar ao poder, colocou em vigor a “Constituição de 1967”. É esta reformulação no conjunto das legislações que regiam o país de então que aperta ainda mais o regime militar no Brasil, limitando, com força cada vez maior e expressiva, a liberdade de expressão da sociedade, de uma maneira geral, e dos artistas, neste caso específico. A partir da “Constituição de 1967” - onde a ditadura era completamente institucionalizada e o Poder Executivo ganhava soberania em relação ao Legislativo e ao Judiciário - as liberdades individuais gerais (e aí incluídas também a liberdade artística), antes apenas parcialmente abafadas pelo regime iniciado em 1964, agora apareciam extremamente limitadas. Não seria de se espantar que as diversas vozes e correntes artísticas atuantes no campo cultural brasileiro de então passassem a sofrer com as pressões e

regulações da censura, executada através de órgãos como o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social).

Neste cenário, é interessante notar que nenhuma obra exposta na “Nova Objetividade” tenha sofrido com a censura militar, ainda que nomes como o de Hélio Oiticica já estivessem presentes no radar da Divisão de Censura do DOPS, que acompanhava de perto a produção do artista plástico carioca de aspirações políticas anarquistas. No entanto, mesmo que a “Nova Objetividade” não tenha sofrido com a censura, diversas outras frentes, coletivos e correntes artísticas tiveram suas produções interrompidas e/ou censuradas, na época. Um exemplo claro se dá, por exemplo, com o grupo Teatro Oficina, do diretor José Celso Martinez Corrêa, que vê sua encenação da peça “Roda Viva” ser interrompida e proibida pelos militares, no ano de 1968.

Hélio Oiticica, por sua vez, ciente da crescente repressão que envolve a arte brasileira de então, parte para uma iniciativa, em 1968, que dialogaria mais com a linguagem da performance,

do *happening*. Em “Apocalipópótese” - performance organizada no Aterro do Flamengo, no Rio

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

de Janeiro, gerando o evento “Apocalipópótese”, organizado pelo crítico Frederico Moraes em meados de julho daquele ano - H.O. se junta aos artistas Lygia Pape, Antônio Manuel, Rubens Gerchman e Sami Mattar, ao seu amigo e designer gráfico Rogério Duarte e aos integrantes das escolas de

Benefícios para os usuários registrados: Siqueira, Portela e Vila Isabel para uma performance à céu aberto. Em

1. Sem marca d'água nos documentos output. 2. Sem limite de páginas em arquivos PDF. 3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Apocalipópótese”, diversas novas obras e proposições eram apresentadas ao público presente, todas elas munidas de um comum caráter opinativo e questionador, em termos políticos. Em

“Cronologia”, Frederico Moraes explica a origem do termo que dá nome ao evento:

O termo é inventado por Rogério Duarte para designar determinado tipo de experiência ligada ao conceito, também dele, de “probjeto”. Este seria um objeto provável, criado a partir de “estruturas germinativas”. Em “Apocalipópótese” há um clima ao mesmo tempo alegre e tenso, de comunhão e violência. (1994, p. 178)

Dentre as obras apresentadas na performance, estão novas capas “Parangolés” de Hélio, “Ovo”, de Lygia Pape, as “Urnas quentes” de Antônio Manuel e uma performance envolvendo cães de caça, guiados, no local, por Rogério Duarte. Cada obra funcionava, no contexto de “Apocalipópótese”, como uma alegoria sócio-política do sistema então vigente, como um questionamento às censuras, às prisões e às demais arbitrariedades do regime militar brasileiro. É interessante notar como um dos fatores que mais empresta importância a “Nova Objetividade Brasileira” é o fato desta ter sido, de alguma maneira, uma das últimas tentativas de organização

e balanço de correntes de vanguarda da arte brasileira, dentro do circuito institucional. Organizada por Hélio - amparado por artistas como Antônio Dias e Rubens Gerchman - a “Nova Objetividade” é um exemplo de diálogo intenso entre jovens artistas das correntes de vanguarda de então com o sistema institucional do mundo da arte. Em outras palavras, é interessante notar como a relação entre estes artistas e uma instituição de profundo alcance e prestígio, como era o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, se dava de maneira intensa e direta. Já em 1968, pode-se aferir a partir da realização de “Apocalipopótese”, a forma como H.O. e seus parceiros partem para uma iniciativa - ainda que artística, claro - pública, fora do circuito institucional, mais radical e ousada que a organização da “Nova Objetividade Brasileira”. É interessante notar, também, a forma como o evento organizado por Hélio acaba por funcionar como um prenúncio do estreitamento ainda maior das liberdades individuais, que acontecerá no fim do mesmo ano de 1968, com a instalação do AI-5 (Ato Institucional de número 5), que tornava ainda mais repressor o regime militar brasileiro.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados: e balanço das correntes de vanguarda da arte brasileira - desta vez

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

que teriam sofrido algum tipo de censura ou que não tivessem tido ainda nenhuma chance de serem expostos, por seu caráter experimental e político. Como assinala em sua “Cronologia”, Frederico Moraes não esconde o barulho causado pela mostra na época, levantando, inclusive, a atenção do DOPS, que chegou a tentar impedir a exibição de algumas obras durante a ocasião da exposição. No texto de apresentação da mostra, o coletivo de artistas que fazia parte do evento (Antônio Manuel, Raymundo Colares e Arthur Barrio entre eles), afirma: “Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem.”

Em relação a Oiticica e Clark, não seria errado dizer que a hostilidade provocada pelo regime ditatorial chegou a afastar suas produções artísticas de solo brasileiro, uma vez que, assustados e incomodados com a censura artística no país, ambos partem para longos períodos internacionais - ele, em Londres e Nova York; ela, em Paris. Dando continuidade às pesquisas iniciadas com o penetrável “Tropicália”, Hélio expõe, causando grande repercussão internacional,

sua obra “Éden”, uma instalação maior do que “Tropicália” em termos de dimensão, que convidava aos espectadores a passarem por dentro dela, vivenciando-a, podendo parar e usufruir dos diferentes pontos do percurso proposto pela instalação. Por ocasião da exibição, na prestigiada galeria de arte WhiteChapell, em Londres, H.O. passa uma temporada na capital inglesa. Logo após, Hélio faz uma breve passagem pelo Brasil, para logo retornar ao estrangeiro, desta vez tendo como destino a cidade de Nova York, nos Estados Unidos. Em NY, Hélio exhibe alguns de seus “Ninhos” - estruturas em que os espectadores poderiam entrar e ficar o tempo que quisessem, assim como em “Tropicália” e principalmente em “Éden”, vivenciando a obra - na exposição coletiva “Information 70”, no MoMA de Nova York (Museu de Arte Moderna de Nova York). Como desdobramentos seguintes da pesquisa que Oiticica mostrou em 1967 na “Nova Objetividade Brasileira”, é relevante o resultado alcançado pelo “Éden” e pelos “Ninhos” de H.O. em suas empreitadas internacionais.

Há, tanto no círculo artístico europeu quanto no norte-americano, interesse manifesto (seja para o público ou seja pelo público) em conhecer os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, durante toda a década de 70. O crítico de arte inglês Guy Brett, por exemplo, devido a sua estreita relação com H.O. e Lygia - e também com outros artistas da cena de vanguarda brasileira - para a pesquisa registrada que exaltam, em revistas, livros e outras plataformas de publicação, o trabalho de ambos, gerando um amplo alcance internacional para o corpo da obra de ambos os artistas. Tal alcance concederia a Hélio, por exemplo, uma concorrida bolsa de estudos do Museu Guggenheim, de Nova York, em 1970, mérito pouco alcançado, até então, dentre artistas latino-americanos. A bolsa de estudos seria a responsável por arcar com os custos da vida de Oiticica em NY, cidade onde o artista ainda realizaria diversas de suas obras, durante a década de 70, como suas “Cosmococas” (algumas feitas em parceria com o amigo e cineasta Neville D’Almeida), “Crelazer” e filmes em formato Super-8, como “Agrippina é Roma Manhattan” e “Brasil-Jorge”. É também durante seu período nova-iorquino, por exemplo, que Hélio grava dezenas de fitas K-7 que registram confissões, revelações, explicitações e demais divagações do artista sobre sua própria obra, sobre a arte (brasileira e mundial) e sobre a condição sócio-política do Brasil, ainda sob plena ditadura militar. Hélio Oiticica retornaria ao Brasil apenas em 1978, dois anos antes de sua morte, em 1980, aos 43 anos de idade.

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Benedito, de 1967, e “Nova Objetividade Brasileira”, de 1968, são obras que mostram a preocupação de Oiticica com a condição sócio-política do Brasil, ainda sob plena ditadura militar. Hélio Oiticica retornaria ao Brasil apenas em 1978, dois anos antes de sua morte, em 1980, aos 43 anos de idade.

Já Lygia Clark, depois da “Nova Objetividade Brasileira”, passa a aprofundar sua pesquisa em relação às questões performativas da arte, realizando experimentos coletivos, como “Baba

Antropofágica” e “Canibalismo”, por exemplo, ambos datados de 1973. Assim como Hélio, Lygia deixa o Brasil pouco depois da exposição de 1967, primeiro para participar do “Simpósio de Arte Sensorial”, em 1969, em Los Angeles, na Califórnia, nos Estados Unidos; depois tomando como rumo a cidade de Paris, onde passa a dar aulas no curso de artes plásticas da prestigiada universidade Sorbonne. Apenas em 1976 Lygia Clark retornaria ao Brasil, onde, até sua morte em 1988, se dedicaria quase que exclusivamente aos seus experimentos artístico-terapêuticos, que visavam emprestar a arte o poder de cura a diversas enfermidades físicas - a artista chega a aplicar seu método de terapia em alguns pacientes, na sua própria casa, no Rio de Janeiro, entre o fim da década de 70 e o início da década de 80.

Um outro eco, também oriundo da década de 70, possivelmente gerado pela “Nova Objetividade Brasileira”, seria a tentativa de criação do “Museu das Origens”, por iniciativa do crítico de arte Mário Pedrosa. Após um incêndio que destrói boa parte do acervo do Museu de

Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978, o crítico propõe a reinauguração da instituição

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

correto estabelecer uma ponte entre o projeto de Mário Pedrosa e a exposição “Nova Objetividade Brasileira” não só pelo grande apoio e incentivo (público e pessoal) que Pedrosa dá, durante toda a década de 60 e 70, às criações de artistas como H.O. e Lygia, mas também pelo fato do projeto do crítico ser todo calcado em uma ideia de arte brasileira de vanguarda e emancipada (ainda que mesmo assim influenciada, naturalmente) pelos movimentos de vanguarda da arte internacional. O “Museu das Origens” - um projeto que não chegou a ser realizado, de fato - funcionaria, em certa medida, como uma organização artístico-institucional das raízes brasileiras, passando, decerto, também, pelos projetos de vanguarda que tomaram a arte brasileira dos anos 60/70, como aqueles expostos em 1967 na “Nova Objetividade Brasileira”.

De uma maneira geral, seria correto constatar que a repressão e a censura imperativas durante o regime militar que iria governar o Brasil até o ano de 1985 foram certeiras em abafar a

influência que a arte de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark - junto de diversos dos nomes que expuseram obras na “Nova Objetividade Brasileira” - iria exercer durante gerações posteriores. É apenas em 1986, por exemplo, que o poeta e grande amigo de H.O., Waly Salomão organizará a grande exposição “Aspiro ao grande labirinto”, realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, e depois exibida também em mais de uma dezena de cidades ao redor do mundo. A exposição era, então, a primeira grande retrospectiva da obra de Hélio Oiticica no Brasil, contando também, em sua organização (na curadoria e na organização de um livro que reúne textos sobre o artista e outros escritos pelo próprio) com os nomes dos artistas Lygia Pape e Luciano Figueiredo. Seria, portanto, apenas a partir do ano de 1986 que a obra (visual e textual) de Oiticica voltaria ser organizada e divulgada amplamente dentre artistas, críticos de arte e o público brasileira.

E é, do fim da década de 80 até hoje, que os ecos gerados pelas obras e pelas trajetórias artísticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark - junto de diversos nomes da “Nova Objetividade”, sem

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados, não hesita em apontar uma gama de artistas cujas linguagens,

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

Basualdo em sua pesquisa, estão, por exemplo, os de brasileiros como Ernesto Neto, Fernanda Gomes, Rivane Neuenschwander e Ricardo Basbaum, e, dentre os estrangeiros, o da francesa Dominique Gonzalez-Foerster e do norte-americano Matthew Antezzo - provando a influência indubitável que os artistas da vanguarda das décadas de 60/70 geraram nas gerações posteriores.

Remover a marca d'água agora

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em conta a expressiva gama de assuntos e questões referentes a arte brasileira das décadas de 60 e 70 que tiveram seus ecos e efeitos abafados pelo regime ditatorial que governou o Brasil do ano de 1964 ao ano de 1985, este trabalho monográfico procura atingir sua relevância ao jogar luz sobre um importante e decisivo momento das artes plásticas brasileiras, com a ocasião da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, em abril de 1967. Se considerada a precariedade de estudos e documentos oficiais em torno de diversas ocasiões, correntes, experimentos e demais questões relacionadas a arte realizada no país, especialmente nestas duas décadas, um estudo um pouco aprofundado sobre a determinada mostra ajuda a clarear diversas correntes de pensamento que irão tomar a arte brasileira não só nestas duas décadas, como outras posteriores, principalmente a partir dos anos 90 - seja através da sensorialidade nos trabalhos de

um artista contemporâneo como Ernesto Neto, na questão da vivência e da semântica em uma

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Este trabalho toma para si, como objetivo, clarear os pensamentos por trás de um grupo de artistas registrados, situados entre Rio de Janeiro e São Paulo que, no ano de 1967,

1. Sem marca d'água nos documentos output.
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF.
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

que se alastravam pelas cenas artísticas destas duas capitais. Há, na “Nova Objetividade Brasileira”, especialmente por conta das aspirações e articulações intelectuais do artista Hélio Oiticica, um desejo latente de posicionar a arte nacional dentro do cenário artístico mundial, emprestando o caráter de vanguardista a arte de um país cuja modernidade aconteceu tardiamente, mas cujos avanços em direção aos movimentos de vanguarda se deram de maneira rápida e radical, nestas duas décadas.

Para além das questões relacionadas a obra de arte em si (a questão da forma, a discussão em torno da ideia de objeto, as ideias de vivência, semântica, sensorialidade, dentre outras despertadas durante a exposição) a “Nova Objetividade” acaba por se tornar, especialmente por conta do momento histórico em que é realizada, um evento de elevado poder simbólico, cujos efeitos e reflexões podem ser sentidos e identificados na arte brasileira até os dias de hoje. É desta maneira, também, que torna-se relevante clarear este acontecimento da história da arte do Brasil: ainda há, sem dúvidas, diversos outros episódios, temas e questões despertadas nas

décadas de 60 e 70, dentro do campo cultural brasileiro, que viriam a ser (e, sem dúvidas, foram) abafadas por conta da crescente repressão que o regime militar brasileiro impusera aos movimentos de vanguarda de então.

É correto afirmar que, no entanto, não está dentre os objetivos deste estudo emprestar a “Nova Objetividade Brasileira” o lugar de exposição mais importante destas duas décadas, ou qualquer atribuição de origem parecida. Assim como esta tese escolhe se debruçar sobre esta ocasião, especificamente, se faz de enorme importância para a história da arte brasileira que continuem sendo dados passos em direção a estudos de diversas outras exposições, eventos, organizações, coletivos, grupos e demais feitos e realizações acontecidas dentro do campo cultural brasileiro, durante este tempo.

Pela mesma razão, se mostra imprescindível o contínuo mapeamento dos efeitos e reflexões causados por todas as realizações artísticas destas duas décadas sobre artistas contemporâneos, que estejam desenvolvendo suas pesquisas e investigações artísticas nos dias de hoje. Sem

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

1. Sem marca d'água nos documentos output
2. Sem limite de páginas em arquivos PDF
3. É possível operar arquivos PDF via OCR.

década, tendo por fundamento o princípio de trofismo, o qual, em grupos de vanguardas criavam obras de arte como em um “exercício experimental da liberdade”, para citar a classificação do crítico Mário Pedrosa, é deveras útil para que se compreenda de melhor maneira a influência dos seus grupos por toda a geração de artistas presente na exposição “Nova Objetividade Brasileira” em diversos artistas contemporâneos, brasileiros ou não.

Remover a marca d'água agora

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado - Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. São Paulo: Funarte, 2006.

FILHO, Paulo Venâncio. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália: arte e cultura na “Idade da Pedrada”**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1996.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

OITICICA, Cesar (org.) **Hélio Oiticica - Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

Benefícios para usuários registrados:

- 1.Sem marca d'água nos documentos output.
- 2.Sem limite de páginas em arquivos PDF.
- 3.É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora

Esta marca d'água é para a versão teste, faça seu registro para obter a versão completa!

Benefícios para usuários registrados:

- 1.Sem marca d'água nos documentos output.
- 2.Sem limite de páginas em arquivos PDF.
- 3.É possível operar arquivos PDF via OCR.

Remover a marca d'água agora